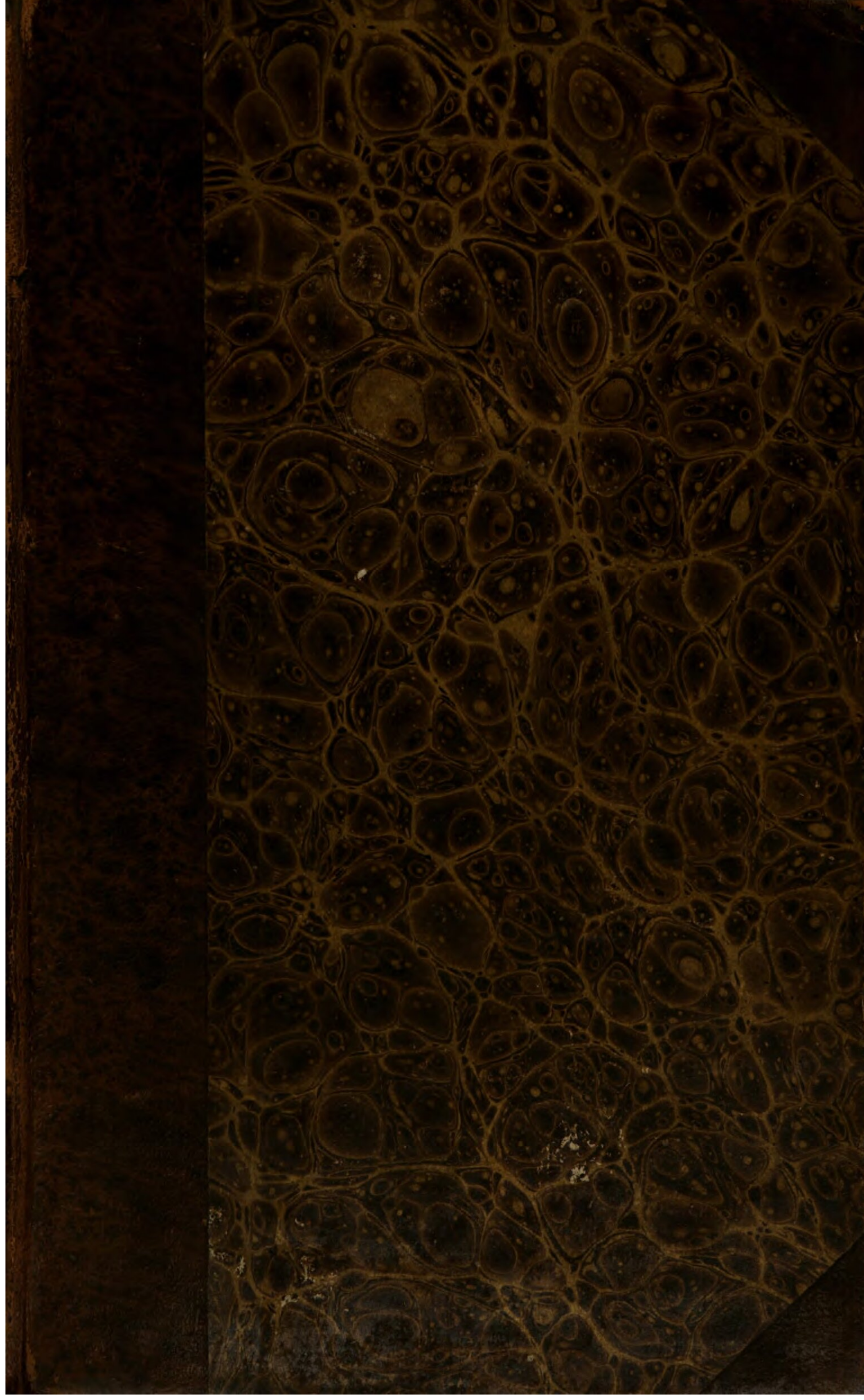
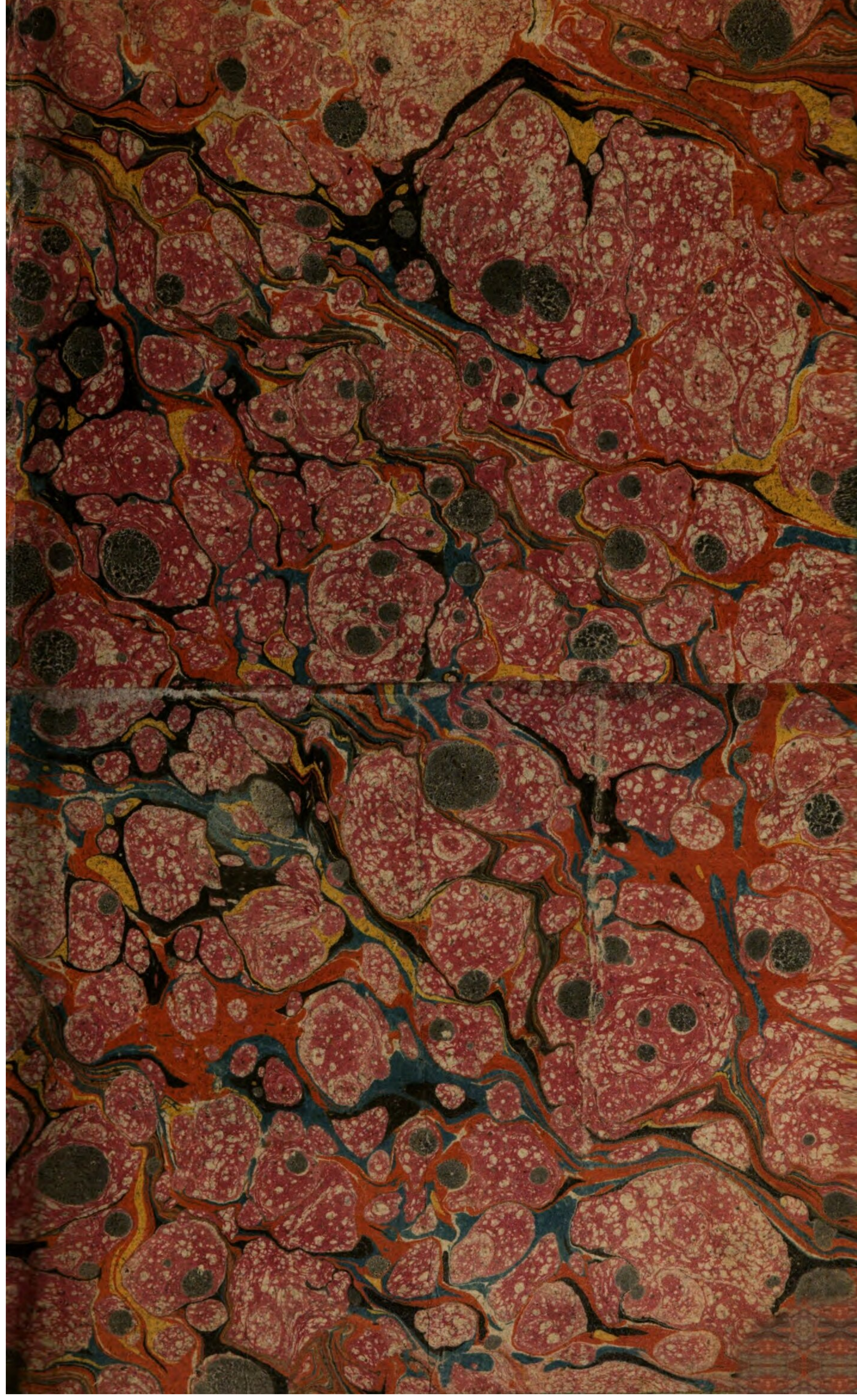








Mus. Th.

3588 ^a
—
(1)

Wieber

1845

No 378.

No 378.

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsezkunst

zum Selbstunterricht,

mit Anmerkungen für Gelehrtere,

von

Gottfried Weber.

~~*Jes. Gustav Lehmann*~~

Ersten Bandes

Rob. Tappert.

Zweiter, im Wesentlichen unveränderter Abdruck.

~~*Gustav Lehmann*~~

Mainz

in der Hofmusikhandlung von B. Schott,

1821.

W VII 8

ERZIEHER AKADEMIE
1946
ADOLF-INTERSCHULEN

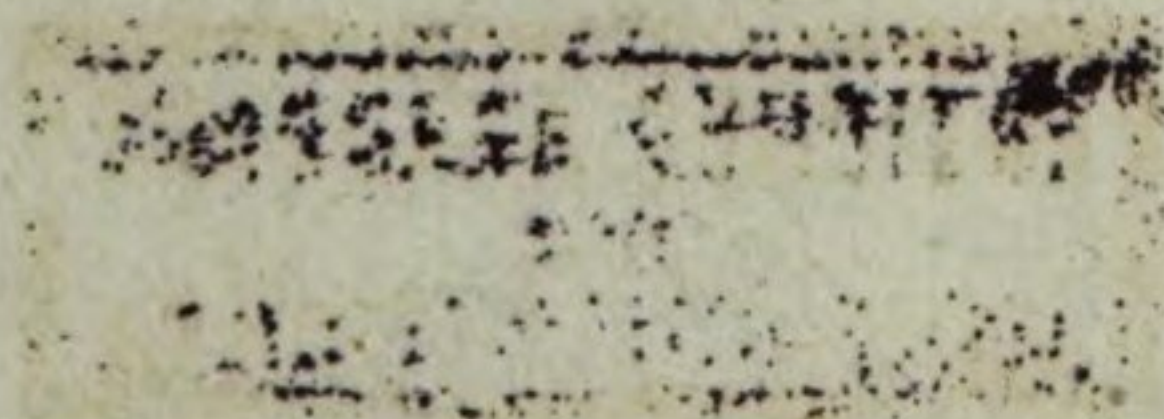
1627A

Seiner Königlichen Hoheit

Ludwig

Großherzogen von Hessen
und bei Rhein etc etc.

seinem allergnädigsten
Fürsten und Herrn





widmet das Beste was er vermag

als Zeichen

unbegrenzter Verehrung

gegen den

*Herrscher, Menschen
und Kunstgelehrten*

der Verfasser

V o r w o r t.

IN der Kunst eilet die Ausübung stets der Theorie voran, und diese, sich nur allmählig an den Erzeugnissen der ersteren heranbildend, bleibt so lang hinter ihr zurück, als die Kunst selber, ohne noch still zu stehen, ihrer Vollendung entgegen blüht. Das alles ist gegründet in der Natur und in der Entwicklungsgeschichte einer jeden Kunst. Ausser allem Verhältniß aber ist, in der unsrigen, der Vorsprung der, seit etwa drei Jahrzehnten, zu so herrlicher Ausbildung emporgestiegenen praktischen Tondichtung, vor der noch immer ziemlich rohen Kompositionslehre. Wer dies letztere Urtheil zu streng findet, der frage nur die Unzahl derjenigen, so es noch täglich fruchtlos versuchen, aus unsern bis jetzo vorhandenen Lehrbüchern der Kompo-

sition, oder gar aus leidigen Generalbafsschulen, Licht zu schöpfen.

Je unbebauter nun dieses Feld unserer Literatur noch immer da liegt, je dringender das Verlangen nach Belehrung über die Grundsätze der Harmonielehre sich hören läßt, je allgemeiner es, unter allen weiter strebenden Tonkünstlern und Tonkunstfreunden, die nicht blos mechanische Ausüßer, oder nur oberflächlich genießende Dilettanten sein wollen, sich verbreitet, desto mehr ist es Pflicht eines jeden, die vernachlässigte Theorie ihrer Ausbildung so viel näher bringen zu helfen, als er nach seinen Kräften dieses vermag.

Ob und in welchem Mase nun ich dieses vermogt, und in wie weit mein Versuch in der Ausarbeitung mir gelungen sei, darüber bin ich weit entfernt, mir hier ein Selbsturtheil nach Vorredner-Weise anzumassen: wohl aber glaube ich, was meine Behandlungsart des Gegenstandes betrifft, ungeachtet sie von allen Darstellungsarten und Systemen, welche, mir vorangegangene, berühmte, oder unberühmte Theoristen aufgestellt haben, Nichts entlehnt, sondern durchaus mein Eigenthum ist, doch darum nicht weniger, mit aller, der Wahrheit schuldigen Unbefangenheit und Furcht-

losigkeit, offen bekennen zu müssen, daß ich diese Behandlungsart für die einzige zweckmäßige und der Natur des Gegenstandes angemessene halte, und für die einzig geeignete, um den unklaren Nimbus zu beseitigen, welcher, nicht sowohl aus den eigenthümlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes, als aus der Beschränktheit der bisherigen Darstellungsarten entspringend, dem Kunstjünger den Zutritt in das innere Wesen seiner Kunst so sehr zu erschweren pflegt.

Es ist, auf der einen Seite, dieses eben so wenig eitler Dünkel, als es, auf der andern, blos herkömmliche vorrednerische Bescheidenheit ist, wenn ich erkenne, daß in der Ausarbeitung meines Planes gar Manches noch unvollkommen, ja unerschöpft geblieben ist; eine nothwendige Folge der Unermesslichkeit des, noch nie nach erschöpfendem Plane bearbeiteten Feldes, dessen ganzer Umfang, (also auch seine bis jetzt übersehenen, und darum unbebaut gebliebenen Strecken) übrigens eben durch meine Darstellung erst überschaulich werden, und dessen überreichen Boden vollständig zu bebauen, mehr als Ein Menschenalter, mehr als Eines Menschen bedungene Kräfte, und — Folianten erfordern würde. Darum also mit der tiefsten und gerechtesten Ueberzeugung,

dafs die Ausarbeitung meines Versuches unmöglich vollkommen, oder auch nur vollendet sein könne, bitte ich angelegentlich um die Mitwirkung aller einsichtigen Freunde der Kunst, und danke im voraus für jedes gewichtige Urtheil, für jede Berichtigung und Vervollständigung meiner Lehre. In welchem, zarten oder rauhen Gewande sie auch, öffentlich, oder in Privatzuschrift erscheinen mögen: immer werden sie mir, als Gewinn für die Kunstlehre, und als Belehrung für mich, höchlichst willkommen sein.

Worin übrigens die Eigenthümlichkeit meiner Behandlung besteht, soll und kann hier nicht mit wenigen Worten angegeben, sondern muß aus dem Buche selber entnommen werden, in dessen Verlauf auch die Gründe meiner Ansichten, an den betreffenden Stellen geprüft, und so weit entwickelt sind, als dies an der Stelle, wo es geschah, schon möglich war.

Eben dies Letztere war aber in diesem ersten Bande noch nicht überall vollständig möglich; und zwar darum, weil die harmonischen Wahrheiten keineswegs, (wie Manche gemeint, oder zu meinen affektirt,) so, wie in einer philosophischen Wissenschaft, aus einem einzigen unabhängigen obern Prinzip fließend,

einander sämmtlich, und gleichsam tabellarisch, untergeordnet, sondern zum bei weitem größten Theile einander wechselseitig coordinirt sind, die Eine, die Andere wechselseitig bedingend, begründend und erzeugend, durch dieselbe zugleich bedungen, begründet und erzeugt wird; indess man, bei Darstellung des, so vielfältig und überall, vor- und rückwärts, ineinandergreifenden Harmoniesystemes auf dem Papiere, doch nicht alles Zusammenwirkende auf einmal, sondern nur Eines um das Andere sagen, das, aus so vielen, von den verschiedensten Richtungen her wirkenden Fäden, zusammengesetzte System, und dessen inneren Zusammenhang, nicht auf Einmal vor dem Leser entfalten, und auf die Papierfläche ausbreiten, sondern nur ein Glied um das andere, Stückweise betrachten und erklären, und erst am Ende dieses, gleichsam anatomischen Verfahrens, das physiologische Ineinandergreifen der einzeln Theile, und die Consequenz, mit welcher Eines das Andere wechselseitig bewährt, überschauen lassen kann. Daher kommt es denn auch, daß, zumal in diesem ersten Bande, bei manchem Satze, zu dessen Feststellung oft eine Menge Gründe mitwirken, welche selbst vielleicht erst hundert Paragraphen später vorgetragen und ver-

standen werden können, statt einer sogleich vollständigen Begründung desselben, erst auf den Verfolg verwiesen werden mußte, und daß also erst je weiter wir im Vortrage vorrücken werden, das innere Wesen der Harmonie nur nach und nach, mehr ins Licht treten, und erst am Schlusse des, mit so vielseitiger Wechselwirkung ineinandergreifenden Ganzen, in seiner Bündigkeit, in seinem interessanten Zusammenhange klar erscheinen kann; weshalb denn auch der zweite Band, in welchem die Ernte an Resultaten erst angeht, den ersten an Fruchtbarkeit und Interesse überwiegen wird.

Geschrieben in Mainz im Februar 1817.

Vorbemerkung

zu diesem rechtmäßigen zweiten
Drucke des ersten Bandes.

Der erste Band war vergriffen, ehe noch der dritte die Presse verlassen hatte. Um unausgesetzten Nachfragen zu genügen, mußte der gegenwärtige zweite Druck veranstaltet werden.

Derselbe, unter des Verfassers eigener Mitwirkung veranstaltet, ist dem ersten nicht nur im Wesentlichen ganz gleich, sondern es ist auch durchgängig dafür gesorgt, daß, sowohl die Ordnung und Zählung der Paragraphen, als auch selbst die Blattseiten, dem ersten so gleichförmig fortlaufen, daß er zu den folgenden Bänden vollkommen passet.

So gern übrigens bei dieser Gelegenheit der Verf. auch manches Wesentlichere verbessert, anders geordnet, und so eine wesentlich umgearbeitete zweite Auflage geliefert hätte, so glaubte er doch, eine solche so gar schnell nicht auf die erste folgen lassen zu dürfen. Er hat sich also darauf beschränkt, die Druckfehler zu beseitigen, den Ausdruck an vielen Orten zu verbessern, und Manches schärfer, auch, wo möglich, noch leicht verständlicher zu geben.

Erstes Buch.

Vorkenntnisse.

Erste Abtheilung.

Begriff von Ton und Ton-Kunst.

I.) *Ton.*

§. 1.

ALLES was unser Gehör empfindet, was wir durch das Ohr vernehmen, mit Einem Wort, alles was wir hören, begreift man unter der allgemeinen Benennung Laut, oder Schall. Ein Laut oder Schall aber ist, nach bekannten physicalischen Erfahrungen, die im Gehör erregte Empfindung der Erzitterung (Oscillation) eines Körpers, welche entweder durch die Luft, oder durch irgend einen anderen Zwischenkörper, bis zu unsern Gehörwerkzeugen fortgepflanzt wird. Wenn irgend ein Körper, zumal ein sehr elastischer, erschüttert wird, z. B. wenn man eine Glocke, eine Stimmgabel, eine gespannte Saite, anschlägt, anstreicht, oder zupft, so versetzt man sie dadurch in Erzitterung; ihre Theile fangen an hin und her zu schwingen, zu vibriren, und so lang dies Schwingen und

Vibriren dauert, hört man einen Laut oder Schall, dessen Stärke zugleich mit der Stärke der Schwingungen abnimmt, und verschwindet, wenn die Schwingungen aufhören.

§. 2.

Was für ein Laut durch die Vibration eines Körpers hervorgebracht wird, hängt von der Beschaffenheit dieses Letztern ab. Der Schall ist nämlich

1) entweder stark oder schwach. Dies hängt nicht von der größern oder geringern Stärke des Anschlages allein ab, sondern hauptsächlich auch von der grösseren oder geringeren Elastizität des Körpers. So bewirkt z. B. ein Schlag auf eine Glocke, auf ein angespanntes Trommel- oder Paukenfell, einen stärkern Laut, als ein weit stärkerer Schlag auf ein Stück Blei, auf ein loses Stück weiches Leder; weil Glockengut ein sehr elastischer Körper ist, Blei aber ein sehr unelastischer, weil Leder an sich sehr unelastisch ist, durch Spannung aber Elastizität erhält. Ebendarum wird der Laut einer Glocke dumpf und matt, wenn sie nicht frei hängt, sondern an einem unelastischen Körper anliegt, weil solches Anliegen ihre Elastizität hemmt.

Darum werden vorzüglich elastische Körper zu Tonwerkzeugen gebraucht, z. B. Glockengut zu Glocken; Stahl zu Stimmgabeln, zum Stahlklavier, zur Aeoline, zur Stahlharmonika; gespannte Draht- oder Darmsaiten zu Saiteninstrumenten; Glas zum Glasklavier, zur Glasharmonika, u. s. w. In Orgelpfeifen und in al-

len Blasinstrumenten ist die in der Röhre oder Pfeife enthaltene Luftsäule selbst der den Laut gebende Körper, welcher durch die, vermittels eines, von aussen in die Röhre eingeblasenen Luftstrahls, bewirkte Reibung, in Erschütterung gebracht wird. (Nur bei den sogenannten Zungenpfeifen, Rohr- oder Zungenwerken auf der Orgel, scheint eher die Zunge als die Luftsäule der eigentlich tönende Körper zu sein, der Pfeifenkörper hingegen, und die darin enthaltene Luftsäule, mehr nur die Qualität des Klanges, nur seinen Character, sein eigenthümliches Gepräge, sein Timbre, die Tonfarbe, zu modifiziren, als dessen Quantität (Tonhöhe) unbedingt zu bestimmen).

§. 3.

2) Der Laut eines Körpers ist, zweitens, entweder hoch oder tief. Hoch ist er, wenn die Schwingungen geschwinde sind, d. h. wenn der Körper binnen sehr kurzer Zeit sehr viele Schwingungen vollbringt; tief ist der Laut, wenn die Schwingungen langsam sind. Auch davon, daß ein hoher Laut das Erzeugnis schneller Schwingungen, ein tiefer aber die Wirkung von langsamern ist, auch davon kann man sich durch den Augenschein überzeugen. Wenn man eine sehr tief lautende Saite anschlägt, z. B. die tiefste eines Violoncells, eines Klaviers, oder eines Contravions, so kann man daran die Schwingungen so ziemlich mit bloßen Augen sehen; an höheren Saiten aber werden dieselben immer schneller, immer schwerer mit den

Augen zu erkennen, und, bei noch höheren, endlich ganz ununterscheidbar.

Ob ein Körper schnelle oder langsamere Schwingungen macht, hängt wieder von seiner Beschaffenheit ab: und zwar

a) erstens von seiner größern oder geringern Länge. Ein langer Körper schwingt langsamer, ein kürzerer aber geschwinder; jener lautet also tiefer, dieser höher. Darum hat man z. B. auf dem Klaviere für die tiefen Töne lange Saiten, und für die höheren, kürzere, darum auf der Orgel lange Pfeifen für den Bass, und kurze für die hohen Töne, darum klingt das kurze Piccolflötchen hoch, und das lange Fagott tief, darum wird der Ton der Violinsaite höher, wenn man sie auf das Griffbret aufdrückt, indem dann nicht mehr die ganze Länge der Saite schwingen kann, sondern nur das kürzere Stück derselben, welches zwischen dem Steg und dem aufgedrückten Finger liegt.

§. 4.

Da nun die Höhe des Lautes steigt, indem die Länge des Körpers abnimmt, und so, wie die Länge des Lezteren zunimmt, die Höhe des Lautes abnimmt, so stehen Höhe des Lautes, und Länge des schwingenden Körpers, in umgekehrtem Verhältniß gegen einander, und zwar bei manchen Körpern so, daß der, welcher, unter sonst gleichen Umständen, noch einmal so lang ist als der andre, auch grade noch einmal so langsam schwingt als der letztere. Z. B. von zwei Saiten, die beide von einerlei Stoff, beide gleich dick und gleich

stark gespannt sind, deren eine aber nur halb so lang als die andere ist, macht jene grade zwei Schwingungen, indess diese nur Eine vollbringt, der Laut der erstern ist noch einmal so hoch (nur halb so tief) als der der letztern, diese klingt noch einmal so tief (nur halb so hoch) als jene. Mathematisch ausgedrückt, verhalten sich an Saiten, deren Längen sich gegeneinander verhalten wie 1 zu 2, umgekehrt die Geschwindigkeiten der Schwingungen, oder die Tonhöhen gegeneinander, wie 2 zu 1.

§. 5.

b) Ein Körper schwinget ferner desto geschwinder, und giebt einen desto höhern Laut, je steifer seine Theile gespannt sind. Daher klingt z. B. eine Saite höher, wenn man sie stärker anspannt.

c) Auch die gröfsere oder geringere Dicke und Schwere des Körpers hat Einfluß auf die gröfsere oder geringere Geschwindigkeit der Schwingungen; und zwar einen gedoppelten, gewissermaßen entgegengesetzten.

Einestheils nämlich schwingt ein dicker und schwerer Körper an sich langsamer als ein dünnerer und leichter, (weshalb man denn, z. B. auf allen Saiteninstrumenten, zu Hervorbringung der tieferen Töne, auch dickere, und zum Theil auch noch mit Metalledraht überspinnene Saiten anwendet.)

Anderntheils aber vermehrt die gröfsere Dicke des Körpers doch auch dessen Steifheit, und macht dadurch, dafs erschneller schwingt und höher lautet. Den Beweis findet man, wenn man die beiden Stäbe oder Schenkel einer Stimm-

gabel dünner feilt: Sie wird dadurch nicht höher, sondern tiefer, weil sie durch das Dünnerwerden an Steifheit verloren hat. Eben-
dadurch erklärt es sich, daß, wenn man z. B. an eine etwas frei aufliegende Kanone, oder auf einen etwas freistehenden stählernen Ambos, oder sonst einen ähnlichen dicken metallenen Körper klopft, dadurch ein weit höherer Laut erzeugt wird, als man, der Gröfse des Körpers zufolge, wol erwartet hätte. — Darum lauten die meisten Glocken bei weitem nicht so tief, als man, ihrer Gröfse nach, wol denken sollte, und man kann durch eine gar viel kleinere, aber verhältnißmäfsig weit dünnere, von Metall, oder auch nur von Glas, einen eben so tiefen, aber freilich nicht eben so starken Laut erhalten; durch welches Mittel denn auch der Glockenklang auf der Schaubühne ziemlich täuschend nachgeahmt werden kann. — Auf ähnlichem Grunde mag es beruhen, daß ein sehr dünn ausgearbeitetes Fagott-, oder Oboen-Rohr, oder Klarinett-Blatt die tiefen Töne leichter ansprechen läfst als die höhern, indess ein dickeres, und folglich steiferes, für die höheren Töne geschickter ist.

§. 6.

d) Endlich hängt die Tonhöhe der, in einem Blasinstrument, oder überhaupt in einer Pfeife, tönenden Luftsäule, ausser den bisher aufgezählten Umständen, auch noch sehr wesentlich von gewissen andern Modificationen ab, welche alle hier auseinander zu setzen, zu weitläufig wäre, welche ich aber in meiner Akustik der Blasinstrumente, (Leipziger allgemeine musikalische Zeitung

1816 N.º 3 flgg., dann N.º 41 flgg., ferner 1817 N.º 48 flgg.) größtentheils ausführlich entwickelt habe.

§. 7.

3) Eine dritte, sehr wesentliche Verschiedenheit des Lautes, den ein Körper geben kann, beruht endlich darauf, ob dieser so beschaffen und gestaltet ist, daß er nur einerlei und gleichförmige Schwingungen macht, und also nur einerlei Laut giebt, oder ob seine Schwingungen ordnungslos und ungleichartig sind. Als Beispiel ersterer Art dient eine gespannte Saite, eine Stimmgabel, u. s. w. Die Schwingungen solcher Körper sind regulär und gleichförmig; es herrscht unter denselben eine gleichförmige Ordnung, welche eine bestimmte Höhe oder Tiefe des Lautes erkennen läßt. Einen solchen Laut bezeichnet man vorzugweise durch die Benennung Klang. Man denke sich, als Gegensatz hievon, eine Saite, einen Stab, oder sonstigen Körper, der etwa am einen Ende dick und schwer, am andern aber dünn und leicht wäre. Setzet man einen solchen in Schwingung, so wird diese am einen Ende langsam, am andern geschwinder sein. Denke man sich diesen Körper noch unregelmäßiger gestaltet, wie z. B. einen unförmigen Klotz, einen Tisch, auf den man mit der Hand klopft: dieser wird noch ungleichartigere Schwingungen machen; die des einen Theils werden die des andern hemmen und verwirren, der Körper wird hoch und tief zugleich durcheinander lauten, und, bei solchem gänzlichen Mangel aller Ordnung und

Einheit, alles Ebenmases und Verhältnisses so verschiedenartiger Schwingungen, wird sich keine bestimmte Höhe oder Tiefe des Klanges vernehmen lassen, sondern nur ein unordentliches Gewirre von Lauten verschiedener Höhe, ein ungeregeltes Geräusch von unbestimmter Höhe oder Tiefe; und einem solchen legt man den Namen Klang nicht bei.

§. 8.

Hier stehen wir auf dem Standpunkte, von wo aus wir den Begriff von Ton bestimmen, und den Unterschied zwischen Schall oder Laut, Klang und Ton auffinden können.

Klang ist nämlich ein einfacher Laut, d. h. ein Laut, der aus gleichen Schwingungen besteht, ein Laut, von welchem sich unterscheiden läßt, wie hoch oder tief er ist; und in so fern er als Klang von dieser oder jener bestimmten Höhe oder Tiefe gedacht wird, heißt er Ton.

Töne zu erzeugen, ist die Bestimmung aller eigentlichen musikalischen Instrumente, bis auf die Pauke herab, deren überall möglichst gleichdickes, und nach allen Richtungen gleichförmig gespanntes, d. h. rein gestimmtes Fell einen noch ganz vernehmlichen, bestimmten Ton giebt. Die Trommel hingegen, woran zwei verschiedene, ungleich, und überhaupt nachlässig und unordentlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des unteren Felles noch obendrein durch die quer darüber gespannte sogenannte Schallsaite, beständig gestört und in Unordnung ge-

bracht werden — sie kann nicht klingen, nicht tönen, sondern nur prasseln, lärmern, schallen. — So auch, wenn man z. B. auf der Orgel mehre unmittelbar nebeneinander liegende Tasten zugleich anschlägt, indem man, etwa mit der flachen Hand, oder gar mit dem ganzen Vorderarm, eine ganze Tastenreihe niederdrückt, so ist das was man hört kein Ton, kein Klang mehr, sondern ein ununterscheidbares Gesause, ein Gewirre oder Chaos von Klängen, und zwar, wenn man den Versuch auf den höhern Tasten macht, ein gräßliches Geheul, geschieht es aber tief im Bass, und mit lauter tiefen Registern, ein dumpfes, dem Rollen des Donners ähnelndes Brausen.

§. 9.

Jeder Klang oder Ton ist also ein Laut, ein Schall; aber nicht jeder Laut oder Schall ist ein Klang oder Ton.

Es giebt kein recht eigenthümliches Wort für den Laut, der kein Klang oder Ton ist: man braucht dafür bald den gemeinschaftlichen Namen Laut oder Schall, bald mißbraucht man dafür auch wol gar die Benennung Ton. Ueberhaupt ist der Sprachgebrauch hier nicht sehr bestimmt und gleichförmig. Insbesondere wird der Ausdruck Klang auch häufig als gleichbedeutend mit Ton gebraucht, z. B. in verschiedenen Zusammensetzungen, wie Einklang, Dreiklang, Klangstufe.

§. 10.

Mag übrigens der Sprachgebrauch in Ansehung der Benennungen auch schwankend und zweideutig sein, die Begriffe selbst von Laut,

von Ton, und von Laut der kein Ton ist, sind wesentlich verschieden, und ich glaube dieselben bestimmter dargestellt zu haben, als bisher noch geschehen war. Meine Darstellungs-Art ist mehr synthetisch als analitisch, indess man bisher immer den analitischen Weg gegangen war. Da Ton das Einfache, der Laut, der nicht Ton ist, aber das Zusammengesetzte ist, so muß es ja wol mehr Klarheit gewähren, wenn man den Begriff von Klang und Ton zuerst aufstellt, und aus diesem den vom Laut der nicht Ton (nicht einfach, sondern ein Chaos von Klängen) ist, entwickelt, als wenn man umgekehrt verfährt.

II.) *Tonkunst.*

§. 11.

Nachdem wir die Begriffe von Klang und Ton aufgefunden, gehen wir zu Bestimmung des Begriffes von Tonkunst über.

Das Vermögen, aus sich Laute zu erzeugen, Empfindungen dadurch auszudrücken, mitzutheilen, und überhaupt sich Anderen verständlich zu machen, gehört unter die schönsten Gaben, die der Schöpfer lebenden Wesen verliehen, als er am Schöpfungstage sprach:

Jedem Leben

Sei die Kraft gegeben

Sein Geheimstes zu verkünden

Wie es ihm selbst gefällt.

Fr. Rochlitz.

Diese Gabe ist unter den verschiedenen Gattungen von Geschöpfen in sehr verschiedenem Mase vertheilt. Manche besitzen sie gar nicht; andere können wol Laute, aber keine Töne hervorbringen, z. B. das Pferd, der Raube, u. a. Wieder andre vermögen wirkliche Töne von sich zu geben, z. B. die Nachtigall, der Mensch.

Dieser letztere besitzt nicht nur das Vermögen, willkürlich, bald blose Laute, bald wirkliche Töne hervorzubringen; er hat auch dieses doppelte Vermögen weiter als irgend ein anderes Geschöpf ausgebildet, und sich 1) eine Kunst der Rede und 2) eine Kunst der Töne geschaffen.

§. 12.

1) Ein Laut, er sei Ton, oder bloßer Laut, vermag an sich nur eine gewisse Empfindung im Allgemeinen auszudrücken, z. B. Schmerz, Lust, Angst, Sehnsucht, Zorn u. s. w. nicht aber auch Gedanken und Begriffe, Sachen und Begebenheiten. Der Mensch hat aber die Kunst erfunden, durch willkürliches Artikuliren seiner Laute, nicht bloß allgemeine Empfindungen, sondern auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken, und abstrakte Begriffe zu bezeichnen: er hat die Sprache erfunden, die Kunst, durch Worte alles auszusprechen, was er zu denken vermag, in dem das Thier nur ausdrücken kann, was es im Augenblick empfindet. — Ja er hat diese Fähigkeit bis zur Kunst im höhern und eigentlichen Sinne des Wortes ausgebildet, hat seine Rede den Regeln der Schönheit aneignen gelernt, Redekunst und Dichtkunst gebildet.

§. 13.

2) Aber auch das Vermögen, Töne, artikulierte oder nicht artikulierte, hervorzubringen, und dadurch Empfindungen auszudrücken, auch dies Vermögen haben die Menschen nach den Gesetzen der Schönheit ausgebildet und zur eigentlichen Kunst erhoben: Tonkunst.

Tonkunst ist also die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken.

§. 14.

Diese Begriffbestimmung umfasset und bezeichnet die Tonkunst nach ihrer höchsten und eigentlichen Tendenz: da indessen in der Wirklichkeit Musik nicht selten auch bloß zu Ergötzung des Ohres, wo nicht gar nur zu Darlegung individueller mechanischer Kunstfertigkeit, getrieben wird, so kann man sie auch dahin definiren: sie sei die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reizen und zu unterhalten.

§. 15.

Das technische Material unsrer Kunst sind also Töne. Das Mittel, wodurch sie wirkt, ihr Verfahren, besteht darin, daß sie Töne zu einem Kunstwerke verbindet. Ihr Produkt ist eine Reihe von Tonverbindungen, ein Tonstück, Musik; und zwar entweder Vokal-, oder Instrumentalmusik.

Wir haben nämlich die Kunst erfunden, nicht bloß aus uns selber, mittels der Stimme, sondern auch durch leblose Tonwerkzeuge, Töne hervorzubringen. Eine Musik, welche bloß aus Tönen dieser letzteren Art besteht, heißt Instrumentalmusik. Vokalmusik

oder Gesangsmusik hingegen ist diejenige, welche aus Tönen der menschlichen Stimme, und zwar, im eigentlichen Verstande, nur die, welche aus artikulirten Tönen besteht, wo Worte in Tönen ausgesprochen werden. Sie ist demnach eine gesungene Rede oder Sprache. Ein Gesang, wobei keine Worte, kein Text gesungen wird, verdient eigentlich den Namen Vokalmusik nicht, weil die menschliche Kehle dabei nur denselben Dienst verrichtet, wie ein Instrument. Eben dies gilt von einem Gesange, dessen Worte nicht verständlich ausgesprochen — oder auch, wo nichtssagende Worte gesungen werden.

§. 16.

Aber auch nicht allein eine Kunst der Töne haben sich die Menschen geschaffen; sie haben auch wissenschaftlich die Natur des Lautes überhaupt und des Tones insbesondere, erforscht, und auf physikalische und mathematische Grundsätze zurückgeführt, haben die Naturgesetze untersucht, nach welchen Laute entstehen und fortgepflanzt werden, haben die Verhältnisse der Töne gegeneinander, nach der größern oder geringern Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, berechnet; und so besitzen wir denn, außer der Tonkunst, auch eine Tonwissenschaft.

§. 17.

Den ganzen Inbegriff Dessen, was die Menschen im Gebiete der Töne geleistet haben, unser gesammtes Wissen und Können auf diesem Felde, kann man durch den all-

gemeinen Namen Tonkunde bezeichnen. Sie zerfällt, nach dem Obigen, in zwei Hauptfächer, I. Tonwissenschaft und II. Tonkunst, und jedes dieser Fächer wieder in ebensoviele weitere Abtheilungen, deren also im Ganzen viere sind, nämlich:

I. Tonwissenschaft:

1. Physikalische,
2. Mathematische;

II. Tonkunst:

3. Erfindende Tonkunst oder Tonsetzkunst,
4. Vortragende Tonkunst.

Wir wollen jedes dieser vier Fächer noch näher bezeichnen.

1) Der physikalische Theil der Tonwissenschaft beschäftigt sich mit Erforschung der physikalischen Natur des Lautes überhaupt, des Tones insbesondere, und der Naturgesetze, nach welchen Töne erzeugt und fortgepflanzt werden. Dieses Fach heisst auch physikalische Akustik, auch wol schlechtweg Akustik: wir haben oben §. 1. bis 10. einen, wiewol sehr flüchtigen kurzen, Abriss davon gegeben.

2) Der mathematische Theil der Tonwissenschaft beschäftigt sich mit Berechnung der Verhältnisse verschiedner Tonhöhen gegeneinander, nach der größern oder geringern Geschwindigkeit der Schwingungen. Dieser Theil der Tonwissenschaft heisst auch rationale Musik, harmonische Akustik, (vielleicht besser: akustische oder rationale Harmonik) auch wol Kanonik; Manche nennen dieses Fach auch aus-

schließlich Tonwissenschaft. Wir haben davon oben am Ende des 4^{ten} §. einige flüchtige Lehrsätze angeführt.

3) Die erfindende Tonkunst hat die Bildung oder Erfindung eines Tonstückes zum Gegenstande: Tonsetzkunst, häufig auch Composition, Harmonie, Kunst des reinen Satzes, Contrapunkt u. s. w. genannt.

4) Die vortragende Tonkunst besteht in der Fertigkeit und Geschicklichkeit, ein vorhandnes Tonstück, durch Gesang, oder durch das Spiel eines Instrumentes, vorzutragen, oder vortragen zu helfen.

§. 18.

Sehr ungeeignet unterscheidet man gewöhnlich die hier gesonderten, doch so ganz verschiedenen vier Fächer der Tonkunde, durch nur zwei Benennungen: man nennt nämlich die drei ersten: theoretische Tonkunst, und den vortragenden Theil den praktischen! Dies ist sehr ungereimt! Jedes der erwähnten vier Fächer hat, an sich selbst, einen theoretischen, und einen praktischen Theil.

Wenn z. B. Vogler, oder Chladni, über physikalische oder mathematische Akustik schreiben oder Lehrvorträge halten, so behandeln sie diese Fächer theoretisch: praktische Ausübung derselben ist es aber, wenn Vogler nach seinem Simplifikationssystem eine Orgel erbaut, Chladni ein Euphon oder Klavizilinder, Franklin eine Harmonika, u. s. w.

Ebenso wird die Tonsetzkunst selber bald theoretisch, bald praktisch getrieben: theoretisch in Lehrbüchern der Composition; prak-

tisch übt sie der Tonsetzer, indem er ein Tonstück verfertigt.

Theorie der vortragenden Tonkunst sind die Regeln, welche z. B. ein Klaviermeister seinem Skolaren über das Klavierspiel giebt, oder der Singmeister seinem Lehrling über den Vortrag eines Gesangstückes; praktische Ausübung ist das wirkliche Vortragen eines Tonstückes.

§. 18.

Der Gegenstand des gegenwärtigen Werkes ist einzig

Theorie der Tonsetzkunst.

ANMERKUNG.

Einzig sage ich; denn es ist gar nicht wahr, daß, um gründlich komponiren zu lernen, Kenntnisse der rationalen Musik erforderlich seien. Die meisten Tonkunstlehrer scheinen zwar der Meinung, es müsse die Theorie der Tonsetzkunst auf die harmonische Akustik gegründet werden, und heben deshalb sogar den ersten Unterricht in der Composition mit Sätzen aus der harmonischen Akustik an! Allein dies scheint mir nur unnütze Gelehrsamkeitskrämerei, d. h. Pedanterei; denn man kann der gründlichste Tonsetzer, der gelehrteste Kontrapunktist, man kann Mozart und Haydn sein, ohne zu wissen, daß sich ein Ton zu seiner Oktave wie 1 zu 2 verhält; und es ist ein Mißgriff der Lehrbücher der Tonsetzkunst, wenn sie Demonstrationen durch die verwickeltesten Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen und andre Rechnungs-Exempel einmischen, und ihre Leser dadurch ermüden und abschrecken.

Namentlich glaubt man, rechter Gründlichkeit und Erudition zu Liebe, die Compositionslehre nothwendig mit der Lehre von der sogenannten Schöpfung der Leiter und Construction der Tonstufen, aus den Aliquoten der Saitenlänge, und den natürlichen Tönen der Blech-Instrumente, anheben zu müssen, ungeachtet grade hier die Unzulänglichkeit der Rechenoperation augenscheinlich und unläugbar ist. Die C-dur-Tonleiter soll aus den Aliquoten einer C-Saite, oder aus den natürlichen Tönen einer C-Trompete, geschöpft werden, und beide geben doch, statt des der C-Leiter unentbehrlichen sogenannten Unterhalbtones *h*, das leiterfremde *b*, oder vielmehr einen Ton, der zu unserer Musik eigentlich gar nicht paßt, oder aber, wenn man ihn als *b* betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe zur Tonleiter von *F* stempelt, (daher die sogenannte C-Trompete gewissermaßen eher eine *F*-Trompete heißen könnte). Jenen Uebelstand fühlend, haben zwar mehrere Schriftsteller, z. B. de Momigny (*Cours complet de composition*) und später Schicht (in seinen Grundregeln der Harmonie) versucht, die harte Tonleiter aus den harmonischen Tönen der Dominante herzuleiten; und auf diese Art gelingt das Verfahren wenigstens etwas besser, (wiewohl auch hier die Töne *b*, *f* und *a* falsch bleiben). Doch was hülfte es auch, wenn man so die harte Tonleiter sich aus der Natur entwickeln

sähe, indefs die weiche durch willkürliche Versetzung der Terzen, oder durch sonst willkürliche Suppositionen, gemacht werden, und also doch immer als Artefact, als willkürliches Gebilde des Menschenwitzes erscheinen müßte?

Muß es darum nicht vernünftiger und zweckmäßiger sein, aus einer Theorie der Tonsetzkunst solche, doch unzulängliche Einschaltungen aus dem Gebiete der rationalen Musik, lieber ganz zu verbannen? — Die Elemente der Kunst, die Töne und Tonverhältnisse, als gegeben voraussetzen, und hernach, gestützt auf jene Resultate, als Axiome und Postulate, ein in sich selbstermöglichst folgerechtes Lehrgebäude aufzuführen, das Gegebene unter möglichst allgemeine Regeln zusammenfassen, das ist hinreichend, um komponiren zu lehren. Mehr verwirrend als aufklärend ist es hingegen, dem, dessen Zweck es ist, komponiren zu lernen, einige, doch immer unvollständige Teinture von dem rationalen Theile der Tonkunst beizubringen, welcher für sich selbst ein eignes Fach ausmacht, und eignes Studium erfordert, welchem der Lehrbegierige sich in der Folge einmal eigens widmen mag, von welchem bei Erlernung der Tonsetzkunst auszugehen aber nicht viel besser ist, als wollte man den Unterricht in der Malerei mit der Theorie von Licht und Farben anfangen, den Musik-Unterricht mit dem Studium der Harmonie, den Sprach-

Unterricht mit der Etymologie, oder einem Kinde Sätze aus der Grammatik vordozieren, um es Papa und Mama sagen zu lehren.

Dieser schon früher, in den Heidelberg-
schen Jahrbüchern der Literatur 1811
N.º 66, 1812 N.º 65, und in der Leip-
ziger allg. Mus. Zeitg. v. 1815. N.º 51,
von mir aufgestellten Ansicht werde ich
hier getreu bleiben.

ANMERKUNG.

Uebrigens will ich über die obige Anmer-
kung, so wie überhaupt über Alles,
was unter der Ueberschrift, „Anmer-
kung“ in diesem Buche vorkommt, hier
Ein für allemal erklären: dafs alle
Anmerkungen bloß für diejeni-
gen Leser sind, welche mit den
bisherigen Theorieen schon be-
kannt sind. Diejenigen aber,
welche die Tonsetzkunst erst aus
diesem Buche lernen wollen,
können und sollen die darin
vorkommenden Anmerkungen
nicht verstehen, und dürfen al-
so, wenigstens beim ersten Durch-
lesen des Buches, alle Anmer-
kungen nur ungelesen über-
schlagen.

*Zweite Abtheilung.***Beschreibung unsers Tonsystems.****I.) Tongrenzen und Tonabstufung überhaupt.****§. 19.**

DAS Element und technische Material der Tonkunst ist das ganze Gebiet aller möglichen hohen und tiefen Töne.

Die Begriffe: hoch, und tief, sind relativ, und daher unbeschränkt. Man kann sich eben sowol einen unendlich hohen, als einen, wer weiß wie tiefen Ton, man kann sich ferner die Verschiedenheit einer Tonhöhe von der andern unendlich klein denken.

Auf diese Art wäre denn die Zahl und Verschiedenheit der Töne freilich unendlich.

Allein wir können von jenem grenzenlosen Umfange, so wie von den unendlich kleinen Unterschieden der Höhe oder Tiefe, keinen Gebrauch machen.

Ersteres schon darum nicht, weil unser Gehör gar zu hohe, und gar zu tiefe Töne nicht mehr auffasset, nicht mehr vernimmt und unterscheidet.

§. 20.

Aber auch die unendlich vielen und gar feinen Abstufungen von Hoch und Tief werden in der Musik nicht gebraucht, sondern man bedient sich, wie jeder weiß, nur gewisser bestimmter Töne, welche deshalb ein für alle-

mal ihre bestimmten Namen haben, wie zum Beispiel: c, cis, d, u. s. w., und die noch kleinern Grade von Höhe oder Tiefe, wie z. B. ein Ton zwischen c und cis, kommen gar nicht vor.

Man kann sich dies am leichtesten an einem Klaviere versinnlichen. Die Saiten desselben sind so gestimmt, daß jede um einen gewissen Grad höher ist, als die vorhergehende; der Ton jeder Klaviertaste, von der linken zur rechten Hand gezählt, ist um ein Gewisses höher als der der vorhergehenden. Der Unterschied der Tonhöhe zweier benachbarten Tasten (sei es nun von einer Unter- oder langen Taste zu einer oberen oder kurzen, oder umgekehrt, oder von einer langen zur andern langen, wozwischen keine kurze liegt) ist überall gleich groß, oder kann hier wenigstens als gleich groß angenommen werden. Und diese Unterschiede der Tonhöhe der Klaviersaiten oder Klaviertasten sind eben die Unterschiede, welche in unserer Musik vorkommen, so daß man sich die Reihe der Klavier-Saiten oder Tasten als das Sinnbild der Töne vorstellen kann, aus welchen unser Tonsystem besteht.

ANMERKUNG.

Daß, bei der nicht gleichschwebenden Temperatur, der Unterschied der Tonhöhe von einer Taste zur andern nicht ganz gleich groß ist, gehört nicht hieher; ich konnte hier darauf nicht Rücksicht nehmen, ohne der Deutlichkeit und Einfachheit dessen, wovon ich hier rede, zu schaden.

§. 21.

Man bemerkt übrigens, daß die Clavier-Tasten so geordnet sind, daß nicht überall zwischen zwei langen eine kurze liegt, sondern daß, bald nach zwei, bald nach drei kurzen, eine lange vorkommt, auf welche keine kurze folgt; daß aber dieselbe Wechselfolge sich alle zwölf Tasten wiederholt; d. h. man mag anfangen von welcher Taste man will, so wird immer die Folge der kurzen und langen, von der 13ten an gezählt, wieder eben dieselbe sein; die kurzen und langen werden, von der 13ten an, grade nach derselben Ordnung aufeinander folgen, wie sie, von der ersten an, aufeinander folgten, und eben so wieder von der 25ten Taste an. Man kann auch noch dazu bemerken, daß der Ton, welchen die 13te Taste angiebt, immer eben derjenige ist, welcher noch einmal so hoch, als der Ton der ersten, (§. 4.) und gleichsam nur eine Wiederholung desselben nach verkleinertem Masstab ist; so daß der 13te den ersten, der 14te den 2ten, und so, wie gesagt, die ganze Folge von Namen der langen und kurzen Tasten sich von 13 zu 13 wiederholt.

ANMERKUNG.

Meine gelehrteren Leser werden diese ganze Darstellung des Tonsystems vielleicht gar zu empirisch finden. Die Rechtfertigung der Empirie ist aber schon oben (Anm. z. §. 18.) gegeben. Der eigentliche Grund, warum die langen und kurzen Tasten so, und nicht anders geordnet sind, kann hier noch nicht erklärt werden, da er auf der Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit unsrer Tonleitern und Tonarten beruht, wel-

che selbst hier, vor der Beschreibung des Tonsystems, noch nicht erklärt werden können.

Eine Tonleiter ist nämlich nichts anderes, als: die Gesammtheit der einzelnen Töne, aus welchen die eigenthümlichen Akkorde einer harten oder weichen Tonart bestehen, in eine Reihe gestellt. Der Begriff einer Tonleiter setzt also die Begriffe von Tonart und eigenthümlichen Akkorden einer Tonart voraus. Darum kann die Wesenheit der Tonleiter hier noch nicht entwickelt werden, wo die Begriffe von Tonart und eigenthümlichen Akkorden der Tonart noch nicht gegeben sind, und noch nicht gegeben werden konnten, weil es unmöglich wäre, auf eine leichtfafsliche Art die Lehre von den wesentlichen Akkorden der Tonarten abzuhandeln, ohne die Stufen unsers Tonsystems schon beschrieben zu haben.

Für jetzo muß man sich also begnügen, zu sagen, dafs es so ist; warum man es so eingerichtet hat, kann erst in der Folge eingesehen werden: und eben darum ist der gegenwärtige Abschnitt auch bloß als Beschreibung des Tonsystems überschrieben, noch nicht als Erklärung.

II.) *Namen der Töne.*

§. 22.

Um die verschiednen Töne oder Tasten zu benennen, bedient man sich, besonders in Teutschland, der Buchstaben des Alphabets.

Dabei erhält aber nicht jeder Ton einen eigenen Buchstaben zu seiner Benennung, sondern nur diejenigen, welche auf lange Tasten fallen; die der kurzen müssen sich damit behelfen, daß sie ihre Namen von den nächsten benachbarten langen entlehnen. Lernen wir daher zuerst die Namen der Töne der langen Tasten kennen.

§. 23.

Wir wollen die Aufzählung derselben von dem Ton anfangen, welcher ungefähr 128 Schwingungen binnen einer Sekunde vollbringt; einige mehr oder weniger, je nachdem eine höhere oder tiefere Stimmung angenommen ist. Um diese abstrakte Bezeichnung an etwas Bekanntes anzuknüpfen, bemerke ich, daß es dasjenige C ist, welches die tiefste Saite des Violoncells angiebt, oder das tiefste C des Fagottes, oder das C, welches die tiefste männliche Singstimme nur noch kaum zu erreichen vermag. Dieser Ton heist das große C; die darauf folgende lange Taste erhält den Namen groß D, die folgende groß E, groß F, G, A, H.

Die auf diese sieben ersten folgende achte lange Taste heist, wie die erste, wieder c, doch, zum Unterschiede von der ersten, nicht groß C, sondern klein c. Die darauf folgende: klein d, und so fort: klein e, f, g, a, h, bis zur achten von der 8ten an, d. h. bis zur fünfzehnten, welche auch wieder mit c bezeichnet wird, nur aber, als Unterscheidungszeichen, einen Strich über, [zuweilen auch wohl unter] dem Buchstab erhält: $\bar{c}$, daher es das einmal gestrichne, oder eingestrichne c heist, und so fort: eingestrichen $\bar{d}$, $\bar{e}$, bis wieder $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{c}$, und so weiter: zweigestrichen, dreigestrichen,

u. s. w. Vormal's schrieb man cc, dd, u. s. w. statt, $\bar{c}$, $\bar{d}$, — und ccc, ddd, statt $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$; die Striche sind daher eigentlich Abkürzungszeichen, übrigens aber bequemer als die wirkliche Verdopplung oder Verdreifachung der Buchstaben, und darum jetzt allgemein üblich.

Sollen noch tiefere Töne angedeutet werden als das grofse C, so geschieht dies durch den Beisatz: „Contra,“ z. B. Contra-H, Contra-A, u. s. w., oder auch durch Striche unter [auch wol über] den grofsen Buchstaben gesetzt: $\underline{H}$, $\underline{A}$, $\underline{G}$, u. s. w. (Grofs eingestrichen H, A, u. s. w.) Ursprünglich schrieb man, HH, AA, GG, u. s. w.

§. 24.

Man sieht aus dem Bisherigen, dafs die, zur Benennung der Tonhöhen dienende Buchstabenfolge sich in eben der Art, und nach eben der Ordnung wiederholt, wie wir oben die Folge der langen und kurzen Tasten sich wiederholen sahen (§. 21.) nämlich von 13 zu 13 Tasten, (oder 8 zu 8 langen Tasten,) d. h. immer von dem Ton an, welcher grade noch einmal so hoch als der um 12 Tasten tiefere (§. 4.), oder, wie wir uns oben ausdrückten, gleichsam nur eine Wiederholung des erstern, nach verjüngtem Masstab ist, so dafs das einmalgestrichene $\bar{c}$ ein nur verkleinertes Ebenbild des ungestrichnen oder kleinen c ist, und eben so das $\bar{d}$ eine Wiederholung en miniature von d, so das $\bar{e}$ von e, u. s. w.

§. 25.

Auf diese Art hat, von den sämtlichen Tönen der langen Tasten, jeder seine eigene Benennung durch einen Buchstaben des Alphabets.

Die Töne der kurzen Tasten hingen erhalten, wie schon gesagt, keine eignen Buchstabennamen, sondern müssen ihre Benennungen von ihren nächsten Nachbarn entlehnen, z. B. der Ton zwischen C und D entweder von dem nächstbenachbarten tiefern Tone C, oder von dem nächsthöhern D. Im ersten Fall hängt man dem Buchstaben des tieferen die Silbe is an, im zweiten Falle dem Buchstaben der höhern die Silbe es; d. h. der Ton zwischen C und D entlehnt seine Benennung bald von C, und heist dann Cis, bald von D, und heist dann Des. Ebenso: Dis oder Ees (abgekürzt: Es), Fis oder Ges, Gis oder Aes (gewöhnlicher As,) Ais oder Hes. Statt Hes pflegt man im Sprachgebrauch gewöhnlicher H $\flat$ oder kurzweg B zu sagen.

§. 26.

Die Töne der kurzen Tasten, welche, nach diesem Sprachgebrauche, gleichsam nicht als eigene Tonhöhen, sondern immer nur entweder als Erhöhungen, oder als Vertiefungen der Töne der nächstbenachbarten tieferen oder höhern langen Taste benannt werden, nennen Manche: Semitöne, oder halbe Töne, auch wohl chromatische Töne, abhängige oder abgeleitete Töne, im Gegensatz der übrigen, welche sie unabhängige nennen.

Gar richtig sind, wie wir in der Folge einsehen werden, diese sämtlichen Benennungen freilich nicht; indessen kann man sie sich merken, um wenigstens zu verstehen, was Andere damit sagen wollen.

Ueber die Herleitung und Bedeutung des Wortes Chromatisch, welches ursprünglich

farbig bedeutet), kann man Rousseau's Dict. de musique, art. Chromatique nachsehen.

Man kann die Silben *is* und *es*, welche solchergestalt den Notennamen angehängt werden, Anhängsilben, Versetzungssilben, oder auch chromatische Silben, chromatische Verwandlungssilben nennen, und zwar die Silbe *is* eine Erhöhungssilbe, *es* aber eine Erniedrigungssilbe.

§. 27.

Da diese Anhängsilben den Ton, dessen Namen sie angehängt werden, um eine Taste erhöhen oder erniedern, so kann mittels derselben zuweilen auch selbst eine lange Taste als Erhöhung oder Erniedrigung einer tieferen oder höhern benennet werden. Wenn man z. B. dem Ton *E* die Erhöhungssilbe *is* anhängt: (*Eis*), so bedeutet dies den Ton, welcher um eine Taste höher ist als *E*, und diese Taste, welche sonst ihren eignen Namen *F* hat, erscheint dann in solcher Beziehung unter dem von *E* entlehnten Namen *Eis*.

Ebenso kann die Taste, welche sonst *E* heisst, auch unter dem Namen *Fes* vorkommen; die *C*-Taste als *His*, u. dgl.

§. 28.

Ja, wenn man dem Namen irgend einer Taste eine Versetzungssilbe doppelt anhängt, z. B. *Cisis*, *Disis*, *Eisis*; *Ceses*, *Deses*, *Eses*, so bedeutet dies den Ton *C*, *D* oder *E* um zwei Tasten höher oder tiefer genommen. Auf solche Art kann die, welche sonst *D* heisst, auch unter dem Namen *Cisis* vorkommen, die, welche sonst *E* heisst, unter dem Namen *Disis*,

die, welche sonst Fis heisst, unter dem Namen Eisis; und eben so unter dem Namen Eses der Ton der Taste, welche sonst D heisst, unter dem Namen Deses die, welche sonst C heisst, und die, welche sonst B heisst, unter der Benennung ceses.

Ebenso: Fisis, Gisis, Aisis, Hisis; und Feses, Geses, Ases (oder Asas) Heses (oder Bes.)

All diese Benennungen kommen ziemlich selten, einige darunter fast niemals vor.

§. 29.

Wann eine Taste als Erhöhung der tiefern, und wann sie als Erniedering der höhern geschrieben werden mufs, gehört nicht hieher. Für jetzo genügt es, zu wissen, dafs bald das Eine, bald das Andere geschieht, je nach der verschiedenen Beziehung, unter welcher der Ton vorkommt.

Man kann jedoch dabei noch bemerken, dafs ein solcher Ton im ersten Fall eigentlich nicht ganz so hoch klingen sollte, als im zweiten, z. B. die Taste zwischen C und D, wenn sie als Cis vorkommt, nicht ganz so hoch, wie wenn sie als Des erscheint, Fis nicht ganz so hoch wie Ges, Es nicht ganz so tief wie Dis, Eis nicht ganz so hoch wie F, Fes nicht ganz so tief wie E, Cisis nicht ganz so hoch wie D, Eses nicht ganz so tief wie D, u. s. w., dafs man diesen Unterschied zwischen Cis und Des, Fis und Ges, u. s. w. einen enharmonischen Unterschied nennt, dafs aber diese Unterschiede gar gering, und unserm Gehöre fast ununterscheidbar sind, und dafs man gar füglich für alle blofs enharmonisch

verschiedene Töne, (man könnte sie auch enharmonisch parallele Töne nennen) also für Cis und Des, Fis und Ges, Ais und B, für Cisis D und Eses, u. s. w. nur einerlei Tasten hat. Dies ist aber, unter anderem, auch um deswillen gut, weil wir unsre Tastaturen mit einer gar unendlichen Menge von Tasten überladen müßten, wollten wir eine eigne Taste für Cis und eine eigne für Des, u. s. w. haben, eine für E, eine andre für Fes, und noch eine etwa für Disis, eine für Eis, eine andre für F, und wieder eine für Geses, u. s. w.

Mehrdeutigkeit.

§. 50.

Nach dem, was wir bisher gesehen, ist jede Taste unsrer Instrumente in gewissem Sinne zweideutig, ja mehrdeutig, indem Eine und Dieselbe z. B. bald Fis bald Ges, bald Dis bald Es, bald E bald Disis, bald Fes, sein und heißen, bald in der einen, bald in der andern Eigenschaft und Beziehung erscheinen und gebraucht werden kann.

Wir werden auf diese enharmonische Mehrdeutigkeit der Töne in der Folge noch oft zurückkommen.

III.) *Schreibung (Notirung) der Tonhöhen.*

A.) *Notenlinien.*

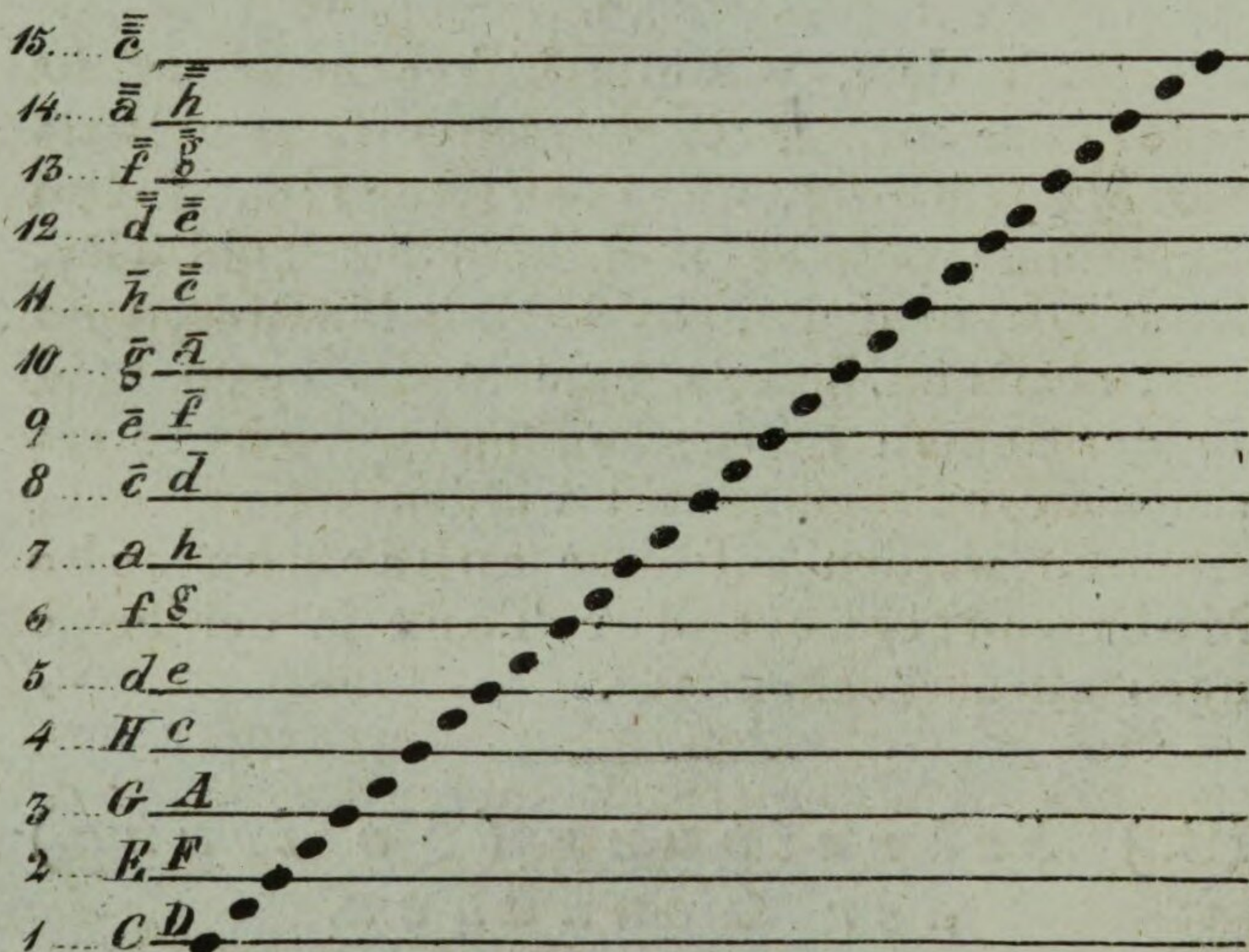
§. 31.

Wir haben bis jetzo die Töne und ihre Namen kennen gelernt. Sehen wir nun auch,

wie sie in der Tonschrift bezeichnet, notirt werden.

Die einfachste, aber auch roheste Idee wäre, die Namen der Töne mittels wirklicher Buchstaben hinzuschreiben.

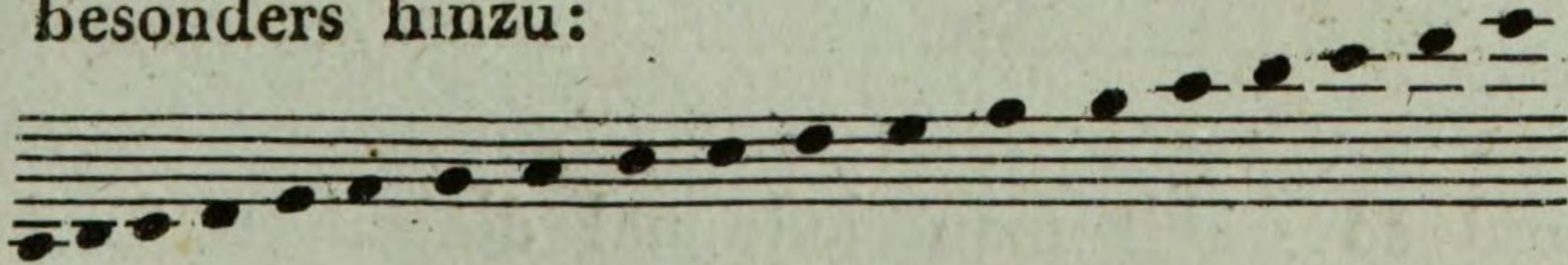
In der That wurde, ehe noch unsere heutigen Noten erfunden waren, die Musik also geschrieben. Allein die Unbehilflichkeit solcher Art, ein Tonstück aufzuschreiben, mußte bald fühlbar werden, und man mußte wohl auf etwas Besseres sinnen. So verfiel man denn auf das Bequemere, die verschiedenen Tonhöhen durch Linien vorzustellen, und die Töne durch Punkte oder Ringe u. dgl. (Noten) auf und zwischen den Linien:



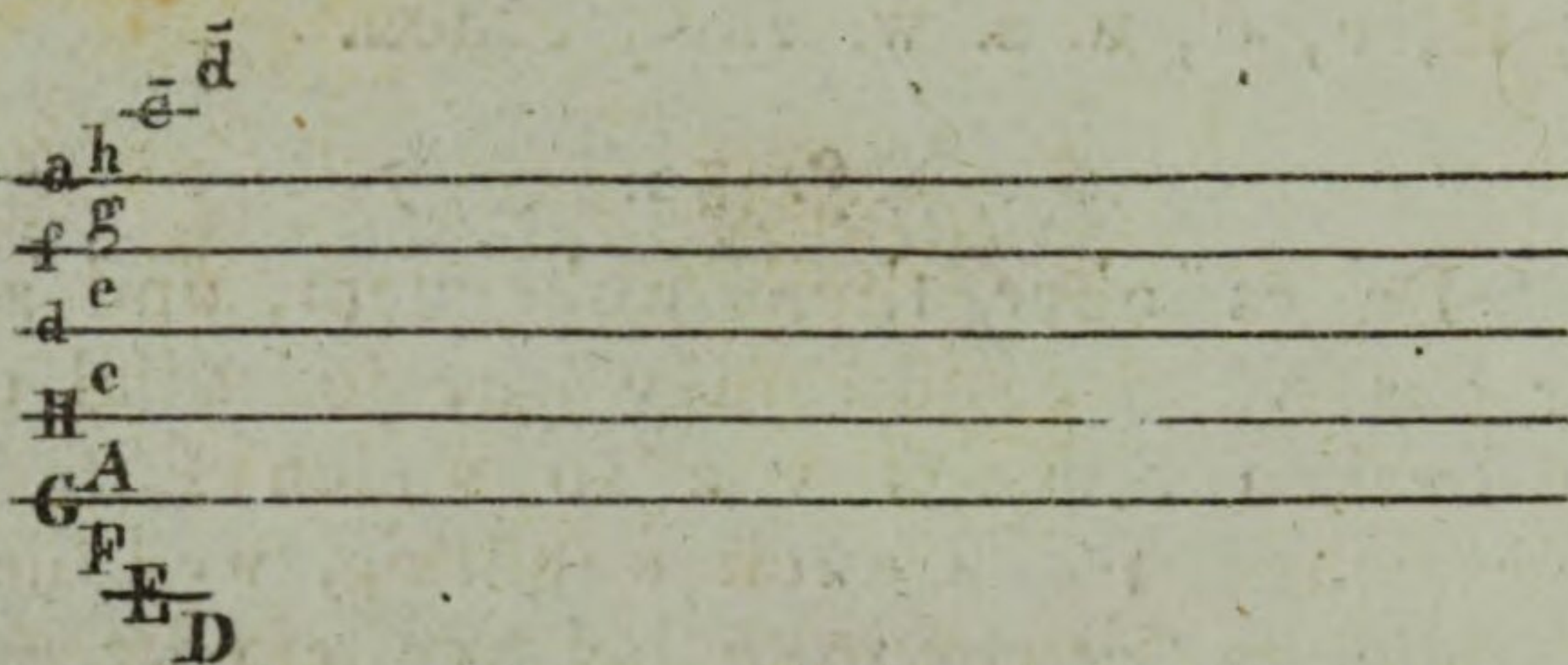
Jeder Raum auf, oder zwischen den Linien dieses grossen Linienplans heisst eine Stelle; eine Note, auf eine höhere oder tiefere Stelle gesetzt, bedeutet einen höhern oder tiefern Ton, und zwar hier der Punkt auf der untersten Linie den Ton gross-C, die Note zwischen der untersten und der 2ten Linie das grosse D, die auf der zweiten Linie E, u. s. w., so dass die Stellen des Linienplans ganz den Buchstabenbenennungen C, D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. w. entsprechen.

§. 32.

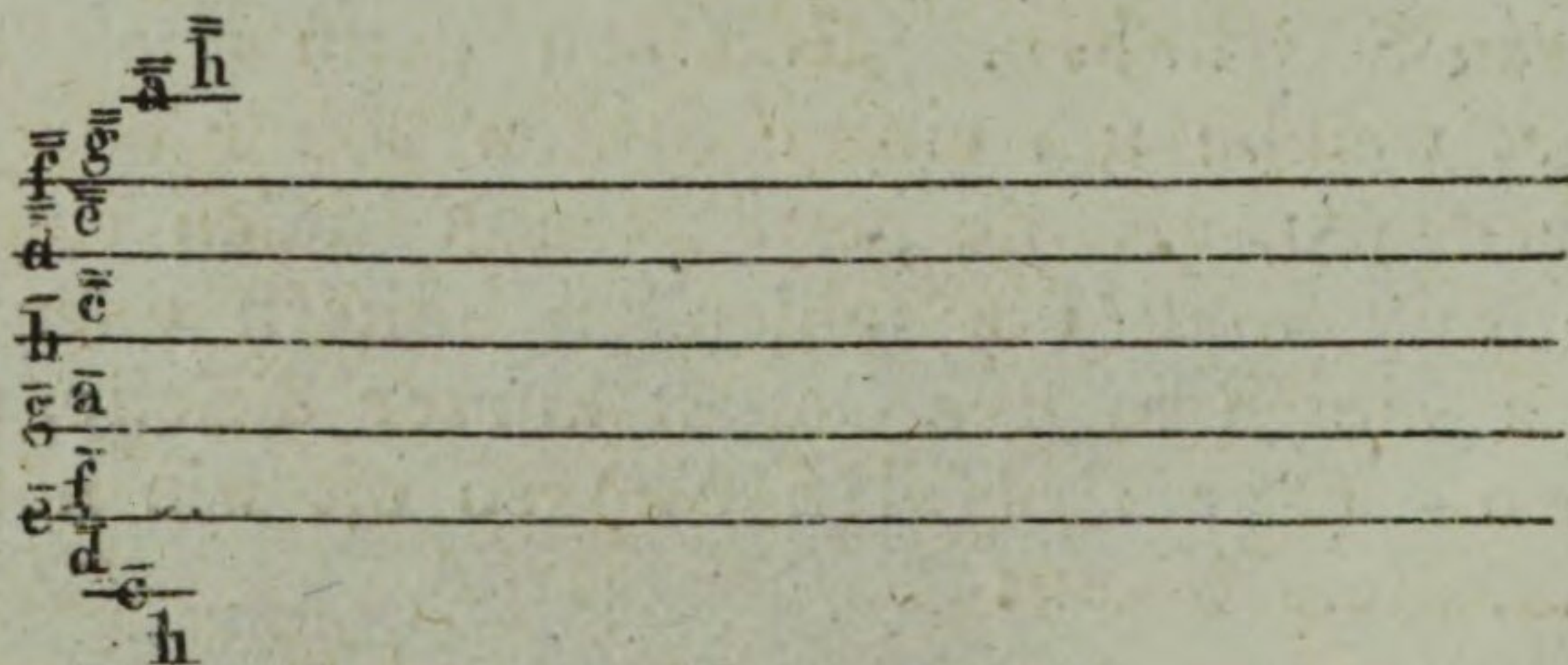
Da es aber theils unbequem, und selbst für das Auge ermüdend wäre, jedesmal einen so breiten Streifen von so vielen Linien zu gebrauchen, theils auch unnöthig, weil die gewöhnlichen Instrumente bei Weitem keinen so grossen Umfang haben, dass es einer so grossen Anzahl Linien bedürfte, um die Töne, welche sie anzugeben fähig sind, darauf vorzustellen, so pflegt man gewöhnlich nur fünf Linien vorzuzeichnen, und zwar jene fünf, auf welchen und um welche diejenigen Töne, welche man am häufigsten zu brauchen gedenkt, ihren Sitz haben. Kommen dann auch Töne vor, welche um einige Stufen höher oder tiefer liegen, als die gewählten 5 Linien reichen, so fügt man die fehlenden höhern oder tiefern Linien in der Gestalt kurzer Striche, (Neben- oder Hilfslinien) so oft wie nöthig, besonders hinzu:



Zum Beispiel in einer Bass-Stimme kommen am häufigsten die Töne G bis a vor, also die, welche auf der dritten bis siebenten Linie des großen Linienplans von Seite 30 stehen. Wenn man daher eine Bassstimme schreiben will, so zeichnet man nur die fünf eben erwähnten Linien ein für allemal hin; d. h. man zieht deren fünf, und nimmt an, daß sie die Linien G, H, d, f und a bedeuten:



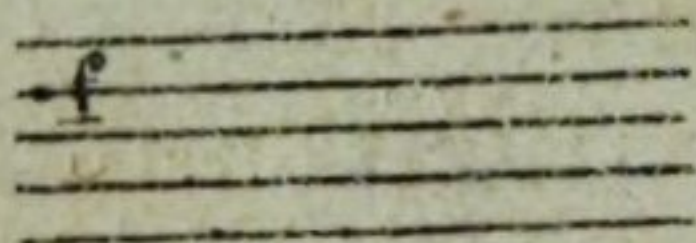
Hat man für eine höhere Stimme zu schreiben, z. B. für eine Violine, so denkt man sich fünf andre, höhere Linien; am bequemsten die von $\bar{e}$ bis $\bar{f}$, also die 9te bis 13te des Notenplans von Seite 30:



und so wählt man jedesmal diejenigen fünf Linien, welche, nach Umständen, die gelegensten sind.

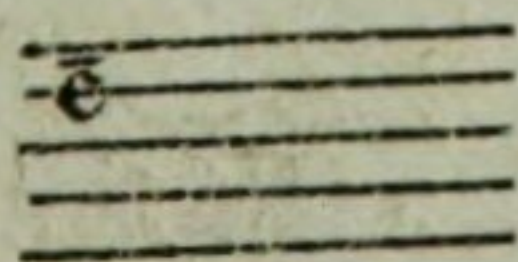
§. 33.

Es ist auch nicht nöthig, alle fünf Linien und Zwischenräume mit Buchstaben zu bezeichnen, sondern es genügt, wenn nur eine Linie so bezeichnet ist, weil man alsdann die übrigen Stufen auf- und abwärts leicht abzählen kann. Ist z. B. eine der fünf Linien folgendermassen bezeichnet:

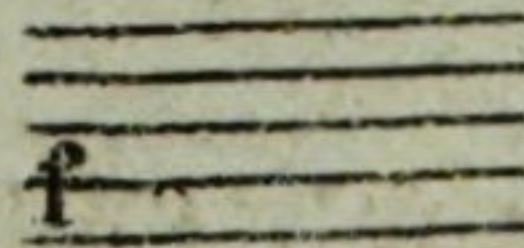


so ergibt sich daraus von selber, daß die fünf vorgezeichneten diejenigen bedeuten sollen, welche im grossen Notenplan S. 30 mit den Ziffern 3, 4, 5, 6, und 7 bezeichnet sind, daß demnach die vierte von unten das kleine f bedeutet; über dieser Linie ist dann g, auf der 5ten a, unter der 4ten e, u. s. w.

Bezeichnet man aber die Linien folgendergestalt:

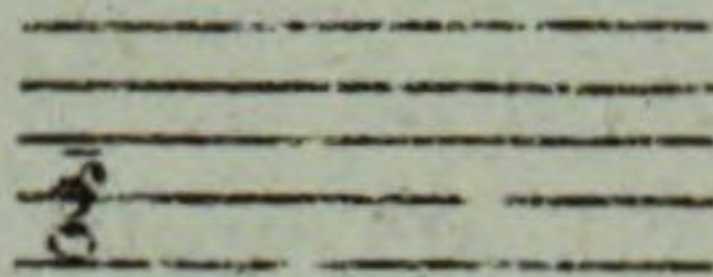


oder, was gleichviel ist:



so versteht sich leicht, daß sie die Nummern 5, 6, 7, 8, und 9, vorstellen sollen, daß also f auf der 2ten von unten, c auf der vierten siehe, u. s. w.

Eben so deutet folgende Bezeichnung:

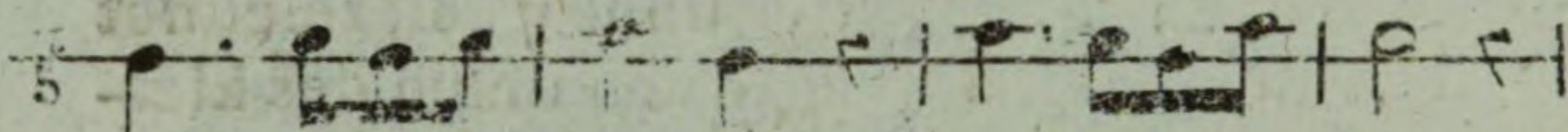


auf die Nummern 9, 10, 11, 12, und 13, wo mithin die 2te Linie $\bar{g}$ bedeutet; u. s. w.

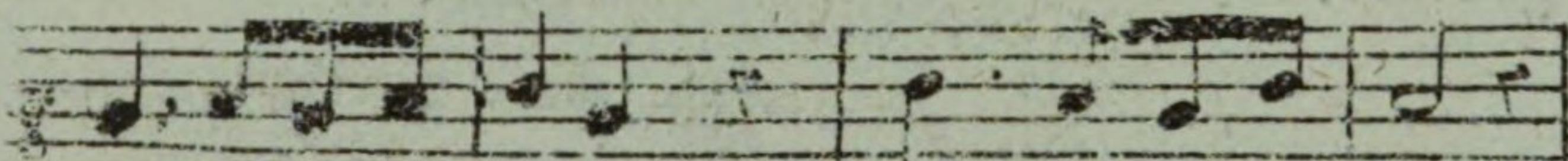
Und so kann man, nach Belieben, jede fünf Linien des obigen Notenplanes wählen, und, indem man nur eine einzige derselben bezeichnet, deutlich anzeigen, welche fünf gemeint sind.

§. 34.

Man sieht übrigens leicht ein, daß man, statt fünf Linien, auch allenfalls sechs, oder etwa nur drei, oder vier gebrauchen könnte — ja, auch wol gar nur eine Einzige; z. B.



welches grade so viel bedeuten würde, wie:



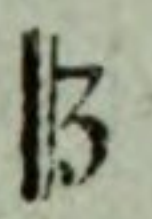
Auch findet man in der That zuweilen Notensysteme von 4, und 3 Linien; z. B. in alten Kirchengesangbüchern. Allein weniger als 5 Linien bieten zu wenig Umfang dar, und würden das besondre Hinzufügen kleiner Nebenlinien allzuoft nöthig machen; mehr als fünfe hingegen wären zu schwer zu übersehen, zu

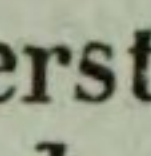
schwer in der Geschwindigkeit von einander zu unterscheiden; sie würden das Auge zu sehr anstrengen und ermüden. Das System von fünf Linien ist daher in jeder Hinsicht das zweckmässigste, und eben darum auch allgemein und ausschliesslich eingeführt; und es ist eine ärmliche Gelehrthuerei, wenn hie und da einmal ein Schriftsteller eine Melodie auf einem Notensystem von drei, oder gar nur von zwei Linien drucken läßt, um, hinter so gewaltig gelehrten Hieroglyphen, den Unkundigen möglichst unverständlich und folglich recht hochgelahrt zu erscheinen!

B.) *Notenschlüssel.*

§. 35.

Statt mit Buchstaben vor die Notenlinien zu schreiben, welchen Ton sie bedeuten sollen, hat der Gebrauch andere Zeichen eingeführt, welche vielleicht nur Verbildungen und Verzerrungen der ursprünglichen Buchstaben sind, nämlich:

  (oder ) und 

Das erste dieser Zeichen, das Zeichen , bedeutet das kleine f, und heisst deshalb: f-Zeichen oder auch f-Schlüssel; das zweite bedeutet das einmal gestrichne c, und heisst darum: c-Zeichen, oder c-Schlüssel; letzteres Zeichen bedeutet eben so viel wie: g, und heisst daher: g-Schlüssel. (Sulzer, und mit und nach ihm die meisten Schriftsteller, schreiben durchaus unrichtig: „F-Schlüssel, C-Schlüssel, G-Schlüssel;“ ja Ersterer lehrt

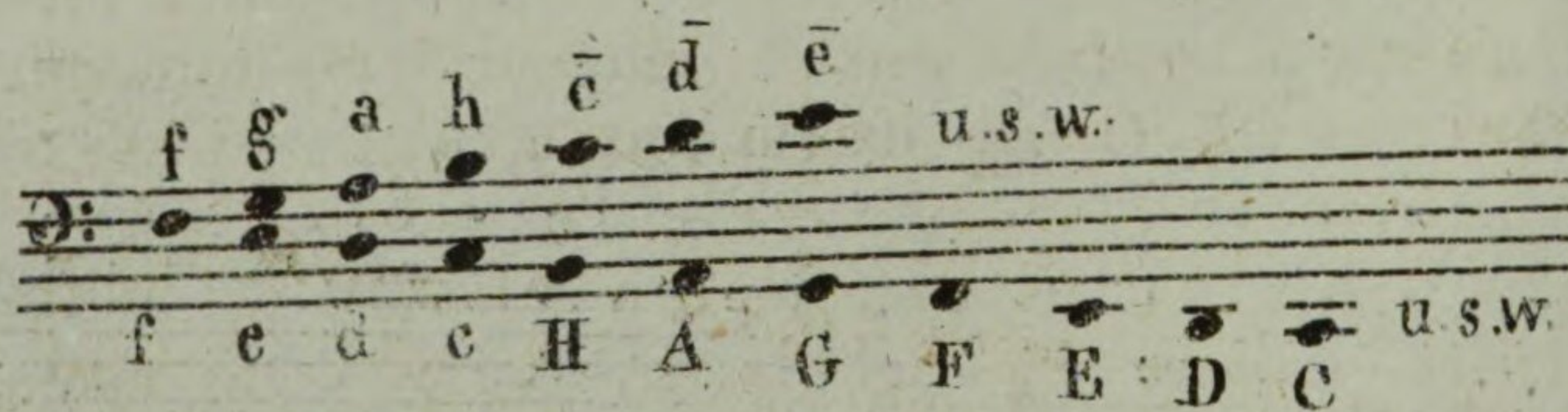
sogar ausdrücklich: das f -Zeichen bedeute die Note $F!$ der $\bar{c}$ -Schlüssel die Note $C!!$ und der $\bar{g}$ -Schlüssel die Note $g!$)

Wenn nun auf eine Linie eines Notensystems eines der erwähnten Zeichen gesetzt wird, so sagt man damit, diese Linie stelle die Stufe f , oder $\bar{c}$, oder $\bar{g}$ vor, und daran kann man alsdann leicht weiter abnehmen, wie die Noten auf und zwischen den vier übrigen Linien heißen (§. 33.)

§. 36.

Auf diese Art kann man den höchsten bis zum tiefsten gewöhnlichen Ton auf fünf Linien bestimmt bezeichnen.

Will man nämlich etwas schreiben, worin grösstentheils sehr tiefe Töne vorkommen, so wählt man, wie natürlich, fünf Linien aus der tiefern Region, gewöhnlich die 3te, 4te, 5te und 7te aus dem obigen Plan, d. h. die Linien G, H, d, f, a , so daß die Linie, welche das kleine f bezeichnet, die vierte von unten ist, und setzt demnach auf diese letztere das Zeichen $\bar{f}$; findet dann der Leser diesen f -Schlüssel auf der zweiten Linie von oben, so weiß er, daß diese das kleine f bezeichne, und somit auch, wie alle übrigen Linien heißen, nämlich:

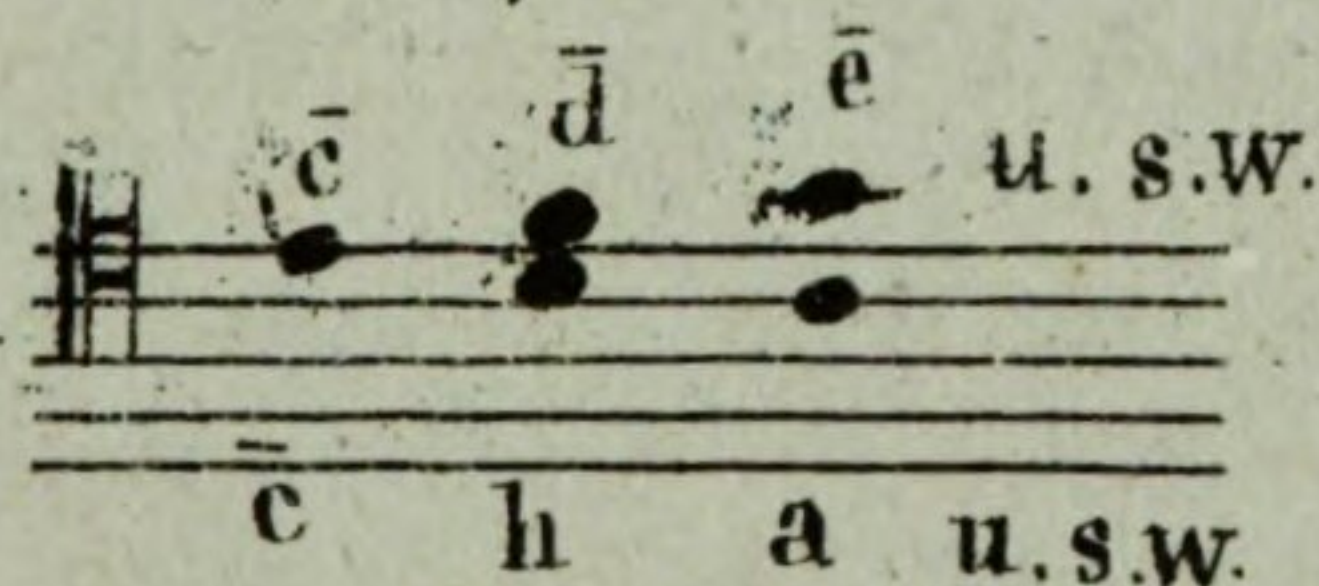


Jeder erkennt hier den gewöhnlichen Bassschlüssel.

Rückt man um eine Linie weiter hinauf, und wählt sohin die Linien H, d, f, a, $\bar{c}$, so dafs die, welche f anzeigt, die mittlere wird, und setzt also auf diese das f oder f -Zeichen; so versteht sich;

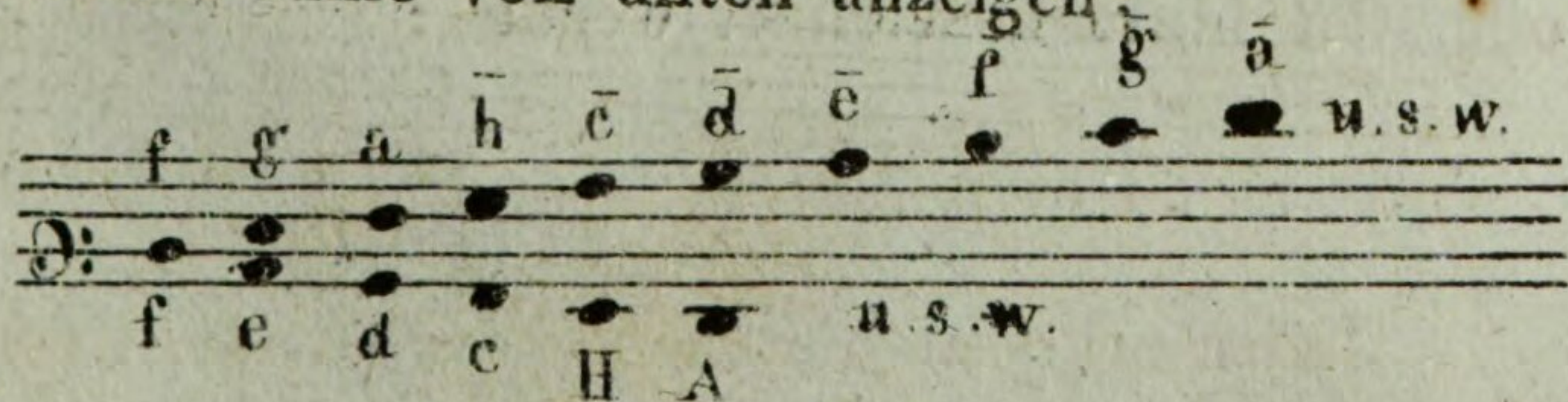


Dieser, der sogenannte Halbbafs- oder Baryton-Schlüssel, ist wenig gebräuchlich. Er könnte übrigens eben so gut auch also bezeichnet werden:

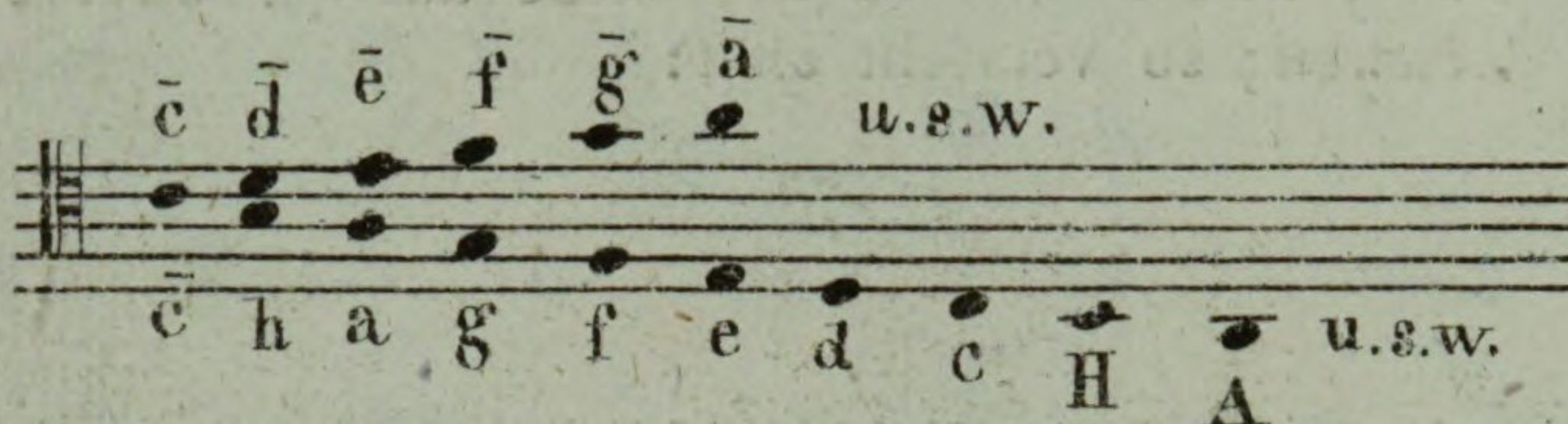


Denn wenn f auf der mittlern Linie steht, so steht auf der oberen $\bar{c}$, und umgekehrt; Eines sagt eben so viel wie das Andere.

Rückt man noch eine Zeile weiter hinauf, und wählt die Linien d, f, a, $\bar{c}$, $\bar{e}$: so ist die f-Linie die 2te von unten. Man kann dies entweder durch ein f-Zeichen (f) auf der zweiten Linie von unten anzeigen;

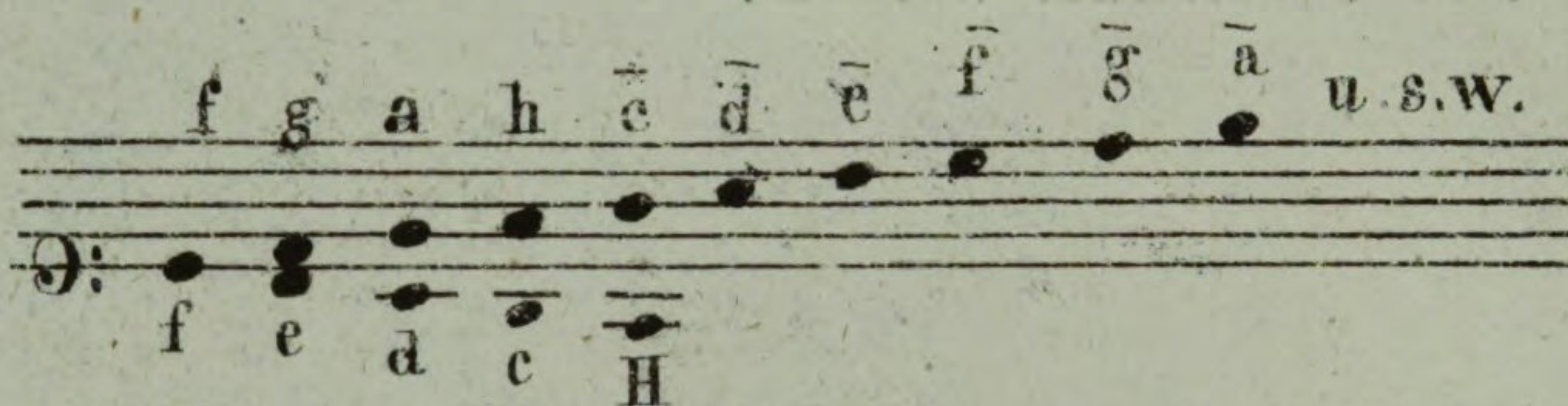


oder eben so gut auch durch ein $\bar{c}$ -Zeichen auf der vierten:

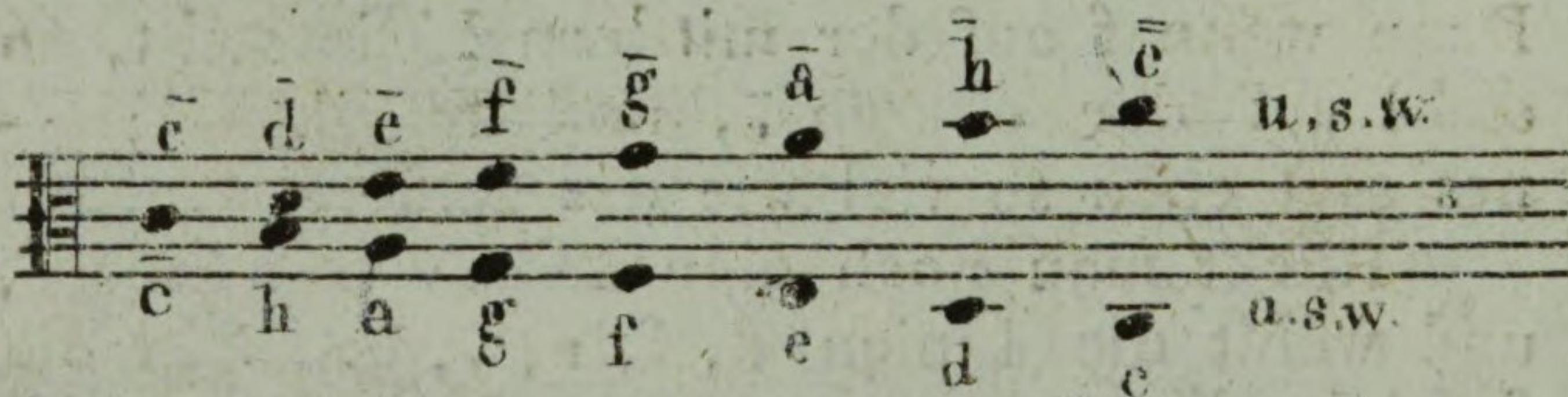


Diese Bezeichnungsart ist gebräuchlicher als jene; sie ist unser gewöhnlicher Tenorschlüssel.

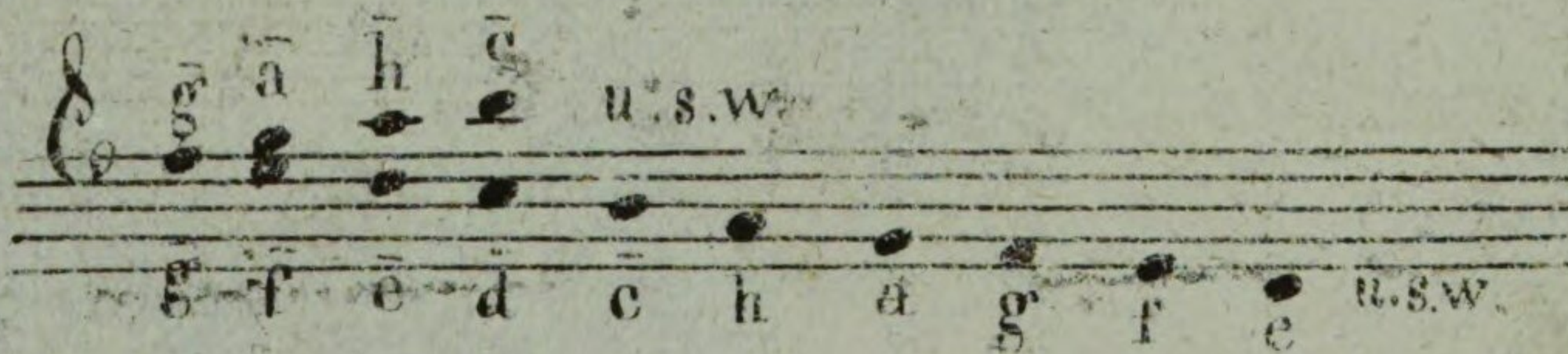
Noch um eine Linie höher gerückt, erscheint unser gewöhnlicher Altschlüssel:



oder, was dasselbe ist:

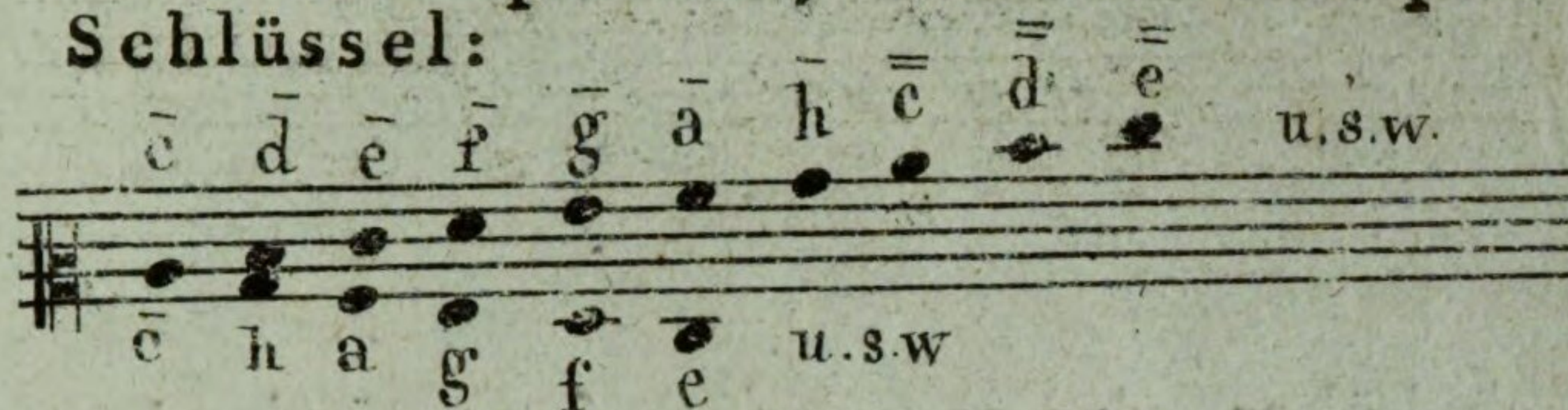


Auch könnte er durch das $\bar{g}$ -Zeichen auf der obersten Linie bezeichnet werden:

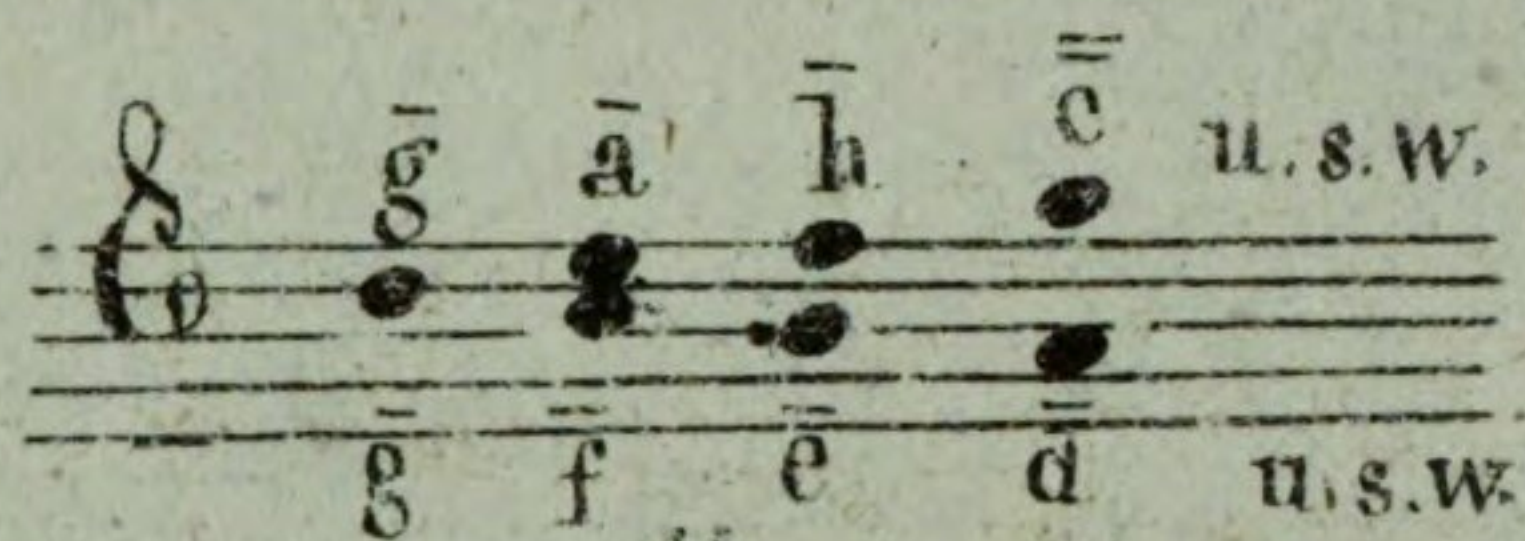


allein weder die erste, noch die letztere Bezeichnungsart ist gebräuchlich, sondern nur die zweite.

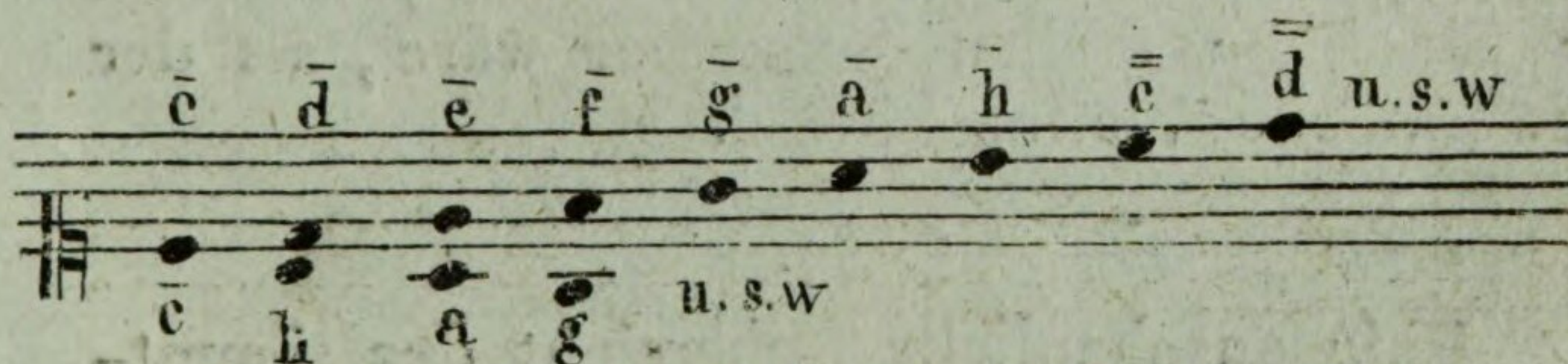
Wieder eine Linie höher erscheint der ebenfalls nicht mehr gebräuchliche, sogenannte Mezzosoprano-, oder Halbsopran-Schlüssel:



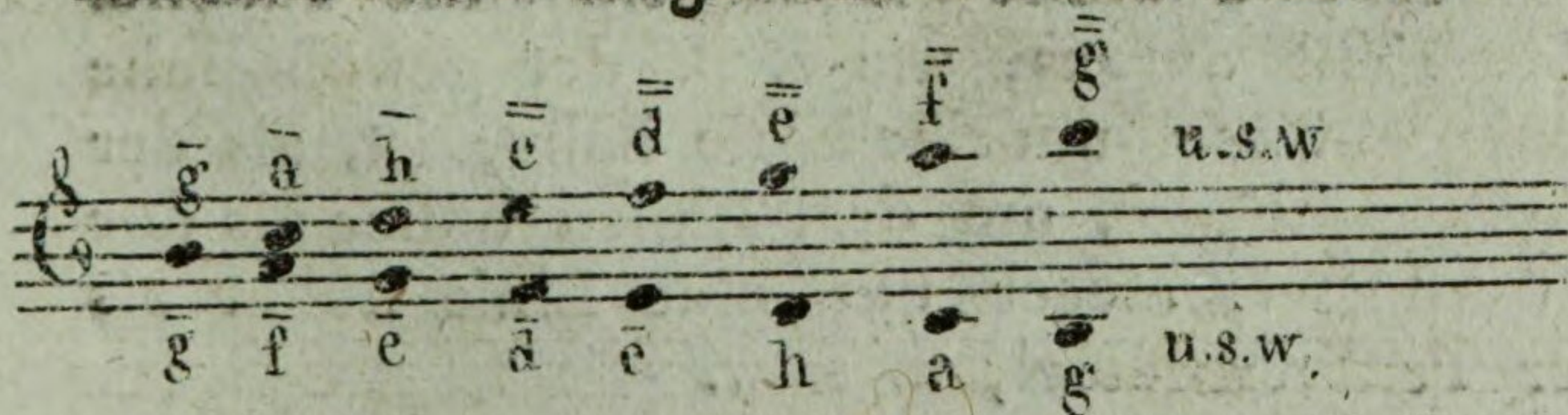
Er könnte eben so gut auch also bezeichnet werden:



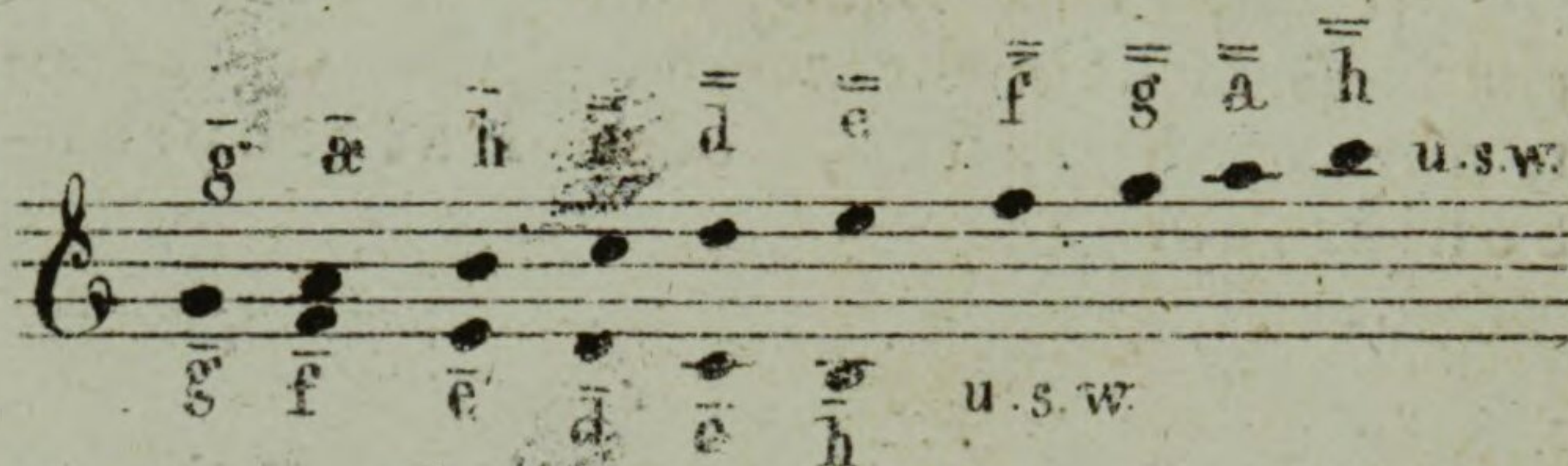
Noch eine Linie höher erscheint unser gewöhnlicher Sopranschlüssel:



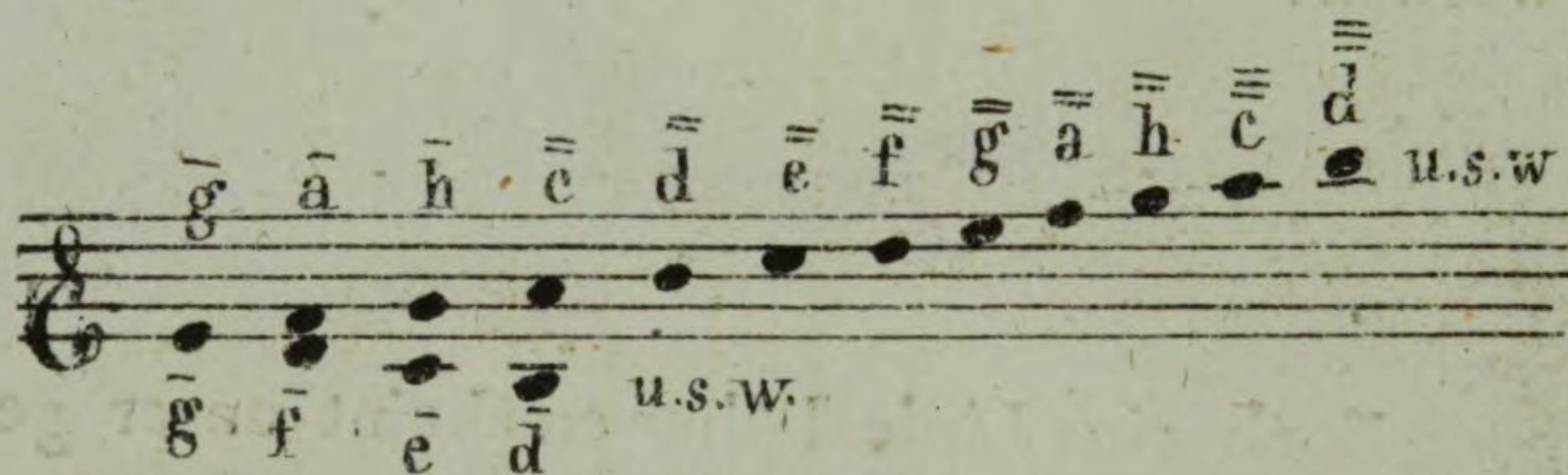
welcher auch durch das $\bar{g}$ -Zeichen auf der mittlern Linie dargestellt werden könnte:



Wieder eine Linie höher erscheint unser gewöhnlicher Violinschlüssel:



Noch höher, der sogenannte französische Violinschlüssel, wo das $\bar{g}$ -Zeichen auf der untersten Linie steht:



Er ist außer Gebrauch gekommen, obgleich er für hohe Stellen bequemer wäre, als der gewöhnliche Violinschlüssel.

§. 37.

Eine anschauliche Uebersicht der sämtlichen Schlüssel, und ihres Verhältnisses gegeneinander, gewährt die nachstehende Tabelle. Man sieht daraus, wie z. B. der gewöhnliche Violinschlüssel um eine Linie höher ist, als der Sopranschlüssel, um drei Linien höher als der Altschlüssel, dieser um eine Linie höher als der Tenorschlüssel, u. s. w.

Handwritten musical notation on a page with ten staves. The notation is in a historical style, featuring various clefs (soprano, alto, tenor, and bass) and notes. The notes are written in a stylized, cursive script. The page is aged and shows signs of wear, including discoloration and small stains.

§. 38.

Ich rathe jedem, der sich nicht im Verfolge seiner musikalischen Studien jeden Augenblick durch Unbekanntschaft mit den vorkommenden Schlüsseln gehemmt sehen will, sich gleich jetzt alle möglichen Schlüssel geläufig zu machen.

Absichtlich werden eben darum, im Verfolge dieses Buches, die Beispiele bald in diesem, bald in jenem Schlüssel geschrieben werden.

C.) *Chromatische, oder Versetzungs- und Widerrufungszeichen.*

1.) *E i n f a c h e.*

§. 39.

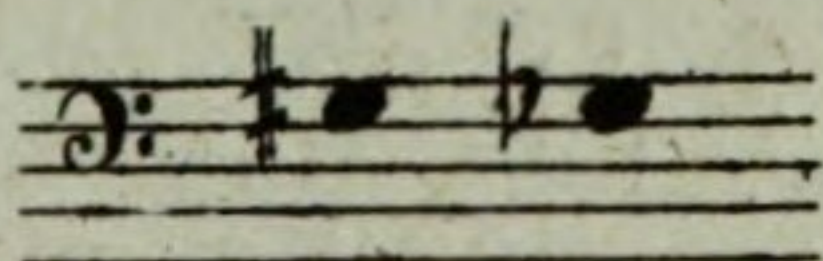
Wir haben oben, bei der Lehre von den Namen der Töne, gesehen, daß nur die Töne der langen Tasten eigne Buchstaben zur Benennung haben, die der kurzen Tasten hingegen sich mit entlehnten Namen behelfen müssen; (§. 25.) wir sahen ferner, in der Lehre von den Notenlinien, daß die Stufen unsers Notensystems mit den Buchstabenbenennungen der Töne zusammentreffen, und daß daher auch nur die Töne der langen Tasten eigene Stellen auf den Notenlinien finden. (§. 31.) Darum finden die Töne der kurzen Tasten, so wie sie sich mit entlehnten Buchstabennamen behelfen müssen, ebenso auch auf dem Notensysteme keine eignen Stellen, sondern müssen sich Plätze auf den Stellen der Töne der langen Tasten entlehnen. Z. B. der Ton zwischen C und D, welcher immer

nur entweder als ein erhöhtes C, oder als ein erniedertes D benannt wird, wird ebenso auch auf den Notenlinien angedeutet, bald durch eine Note auf der C-Linie, bald auf der D-Linie.

§. 40.

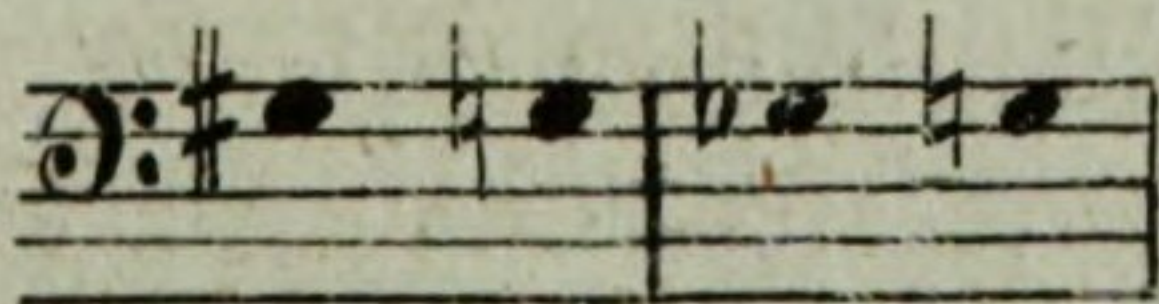
Dies geschieht, indem man der Note der benachbarten Taste ein Zeichen beigiebt, welches eine Erhöhung, oder eine Erniedering derselben anzeigt, und somit eine Art von chromatischer Verwandlung (§. 26.) derselben bewirkt.

Diese Versetzungszeichen, (welche man auch chromatische Zeichen, chromatische Verwandlungs-Zeichen, nennen kann) sind bekanntlich: $\sharp$ und $\flat$. Sie korrespondiren den Versetzungs-Silben: is und es. Z. B.



gis, — ges.

Das Widerrufungszeichen $\natural$, auch Wiederherstellungs-, oder Auflösungs-Zeichen genannt, hebt die Gültigkeit eines dagewesenen Versetzungszeichens wieder auf:



gis wird wieder g, ges wieder g.

Da das Wiederherstellungszeichen bald eine Erhöhung, bald eine Erniedering widerruft, so ist es selber, im Vergleich gegen das Er-

niederungs- oder Erhöhungszeichen, welches dadurch widerrufen werden soll, bald Erhöhungs-, bald Vertiefungszeichen. —

ANMERKUNG.

Es wäre zu wünschen, wir hätten ein eigenes Zeichen, um ein $\sharp$ zu widerrufen, und ein anderes zum Widerruf eines $\flat$, und nicht Ein und dasselbe Zeichen für Beides: Eine Unbequemlichkeit, die besonders dann empfindlich ist, wann ein Musikstück transponirt werden soll, wo man sich ein $\sharp$ bald als ein $\flat$, bald als ein $\sharp$, bald als ein $\flat$ denken muß, weil es bald ein wesentliches, bald ein zufälliges $\sharp$, $\times$, $\flat$ oder b widerruft, und folglich bald die Tonleiter und Vorzeichnung ändert, bald wiederherstellt.

§. 41.

Da die eben erwähnten Versetzungszeichen die Note, vor der sie stehen, um eine ganze Taste erhöhen oder erniedern, so kann man durch dies Mittel nicht allein jede kurze Taste, nach Belieben, bald als Erniedrigung der höhern, bald als Erhöhung der tieferen langen darstellen, sondern auch lange Tasten selbst können als Versetzungen geschrieben werden, und so unter entlehnten Namen auftreten. (Vergl. §. 27.) Wenn man nämlich vor die Note einer langen Taste, über welcher keine höhere kurze liegt, z. B. vor E oder H, ein Erhöhungszeichen setzt, so kann diese Erhöhung nur darin bestehen, daß man statt E- oder H-, die folgende Taste greift, welche alsdann nicht mehr

F oder C heisst, sondern Eis oder His. — Auf gleiche Art können die Tasten, welche sonst E und H heissen, mittels eines vor die Note F oder C gesetzten Erniederungszeichens, als Erniederungen von F oder C, als Fes und Ces, als chromatische, oder abgeleitete, abhängige Töne (§. 26.) geschrieben werden.

§. 42.

2.) Doppelte Versetzungszeichen.

Man hat auch doppelte Versetzungszeichen eingeführt, welche um zwei Tasten erhöhen oder erniedern. Diese Zeichen sind bekanntlich das doppelterhöhende spanische Kreuz $\times$, und das doppelterniedernde vergrößerte b , statt dessen man jedoch gewöhnlich zwei bb von gewöhnlicher Grösse setzt. Dem Namen der Stufe wird dann die Silbe is oder es zweimal angehängt, und so kann die Taste, welche sonst G heisst, als Fisis, die, welche sonst D heisst, als Eses geschrieben werden, u. s. w. (Vergl. §. 28.)

Statt der doppelten Anhängsilben gebraucht man zuweilen lieber die Benennung: F-doppelt-Kreuz, C-doppelt-Kreuz, H bb oder H-doppelt- b , (auch wol: Bes,) E-doppelt- b , u. s. w.

§. 43.

Von der Vorzeichnung ein für allemal geltender Versetzungszeichen, so wie von der Unterscheidung der Versetzungszeichen in wesentliche und zufällige; von der Unzulänglichkeit der Benennungen, von allem

diesen kann erst später gehandelt werden, nämlich bei denen Lehren, auf welche sich jene Dinge gründen und beziehen, und namentlich bei der, von den transponirten Tonarten. (Seite 244 bis 249.)

D.) *Generalbassschrift.*

§. 44.

Außer der bisher beschriebenen Notenschrift, giebt es auch noch eine Notenschrift durch Ziffern, oder vielmehr ein wunderliches und höchst ungenügendes Gemengsel von Noten, Ziffern und andern Zeichen, die man auch Generalbass zu nennen pflegt. Da aber diese Chiffersprache eigentlich die gesammte Grammatik der Tonsetzkunst voraussetzt, so kann sie hier noch nicht erklärt werden. Wir kommen später darauf zurück. (Siehe den dritten Band Seite 371 bis 399.)

IV.) *Tonunterschiede, Intervalle.*

A.) *Intervalle im Allgemeinen.*

§. 45.

Uns beschäftigten bisher die Reihe der unser Tonsystem bildenden Tonstufen, ihre Benennungen, und die Art, wie sie durch Notenschrift bezeichnet zu werden pflegen. Es erschien uns dadurch jede Tonstufe für sich; lernen wir nunmehr die Tonstufen auch in

Beziehung auf und unter einander kennen, und somit die Töne, in Ansehung ihrer verschiedenen Tonhöhen, gegen einander vergleichen.

Die Entfernung von einem höheren Tone zu einem tieferen, das Verhältniß einer Tonhöhe gegen eine andre, den Unterschied der Höhe eines Tons gegen den andern, nennt man Intervall, Zwischenraum, Tonentfernung.

Die Gröfse der Entfernung eines Tones vom andern wird nach der Zahl und Gröfse der Notenstufen bezeichnet, um welche der Eine höher ist als der Andre. Tonstufen sind also gewissermaßen das Element, die Bestandtheile, woraus die Intervalle bestehen; und bevor wir einzeln von den verschiednen Tonentfernungen handeln, wird es daher gut sein, den Begriff und die Beschaffenheit von Notenstufen überhaupt noch einmal recht fest ins Auge zu fassen, und etwas näher zu beleuchten.

1.) Notenstufen überhaupt.

§. 46.

Jede Stelle auf, oder zwischen den Linien unsers Notensystems ist, (wie schon gesagt) eine Stufe. Eine Note, die um eine Stelle höher auf den Notenlinien steht als die andre, (nämlich die eine z.B. auf einer Linie, die andre über dieser Linie) ist um eine Stufe höher als jene, ist um eine Stufe von jener entfernt, steht auf der zweiten Stufe von der-

selben, bildet gegen sie ein Intervall von einer Stufe.

§. 47.

Da aber die Stellen auf dem Notensysteme den Buchstabennamen der Töne, (C, D, E, u. s. w.) entsprechen, so sind auf dem Notensystem von C bis c, oder von Cis zu cis, von D zu d, u. s. w. auch nur acht Stufen. Für die dreizehn Töne oder Tasten, die von C bis c liegen, finden sich daher auf dem Notensysteme nur acht Stellen; und die 13 Töne müssen sich auf nur 8 Stufen ihre Plätze suchen; es müssen, je zwei zusammen, auf eine und dieselbe Notenstelle untergebracht, und nur durch Versetzungszeichen von einander unterschieden werden.

2.) Halbe Stufen, halbe Töne.

§. 48.

Wenn, auf diese Art, zwei Töne von verschiedner Höhe sich auf Einer Stufe behelfen, so erscheint dieselbe gleichsam getheilt. Darum nennet man, nach einem, freilich etwas sonderbaren, Sprachgebrauche, das Verhältniß zwischen zwei solchen Tönen, die zwar auf Einer und derselben Stufe stehen, deren einer aber um eine Taste höher ist als der andre, einen halben Ton, oder Semiton, auch wol halbe Stufe, und chromatische halbe Stufe, (weil die beiden, auf einer Stufe beisammen wohnenden Töne, um so viel von einander verschieden sind, als ein chromatisches Zeichen ausmacht §. 40.) oder auch: chromatisches Intervall.

3.) *Große und kleine Stufen.*

§. 49.

Eben daraus, daß dreizehn verschiedene Töne sich auf acht Nötenstufen vertheilen müssen, folgt aber auch, daß diese Vertheilung unmöglich gleichmäfsig sein kann. Denn da 8 in 13 nicht rein aufgeht, so mag man die Vertheilung einrichten wie man will, es werden immer auf einige Stufen zwei Tasten fallen, auf einige andre aber nur Eine; und der Schritt von einer Tonstufe zur andern muß daher bald enger oder kleiner, bald weiter oder gröfser sein. Er beträgt nämlich bald den Raum vom Tone der einen Taste bis zu dem der nächstfolgenden, hart daran liegenden, bald aber den bis zur zweitfolgenden, so daß zwischen der tiefern und der höhern, noch eine Taste zwischen inne leer liegen bleibt. Jenes nennt man einen kleinen Stufenschritt, oder kurzweg eine kleine Stufe; letzteres eine große Stufe, oder einen großen Stufenschritt.

Kleine Stufen sind also z. B.: C-Des, Cis-D, D-Es, Dis-E, Es-Fes, E-F, Eis-Fis, F-Ges, Fis-G, G-As, Gis-A, A-B, Ais-H, B-ces, H-c, His-cis; und mittels der doppelten Versetzungszeichen: Fisis-Gis, Cisis-Dis, As-Bes, Des-Eses u. s. w.

Große Stufen sind z. B.: C-D, Cis-Dis, Des-Es, Dis-Eis, D-E, Es-F, Fes-Ges, E-Fis, F-G, Fis-Gis, Ges-As, G-A, Gis-Ais, As-B, A-H, Ais-His, B-c, Ces-Des; und, mittels der doppelten Versetzungszeichen: Eis-Fisis, His-Cisis, Bes-ces, Eses-Fes, u. s. w.

§. 50.

Man hüte sich, die Begriffe von kleinen Tonstufen, und von halben Tönen, oder halben Stufen miteinander zu verwechseln. Beide sehen einander auf dem Klaviere vollkommen ähnlich; die kleine Stufe besteht sowohl, als die halbe, aus zwei Tönen zweier hart nebeneinander liegenden Tasten; und diese Aehnlichkeit verleitet die Mindergeübten leicht, eines mit dem andern zu verwechseln: allein beide sind, der eben erwähnten Aehnlichkeit ungeachtet, doch sehr wesentlich von einander verschieden.

Zwei Töne, die gegen einander eine halbe Stufe, einen halben Ton, ausmachen, stehen beide auf einer und derselben Stelle, sind nur durch ein chromatisches Zeichen verschieden; beide erhalten ihre Benennung von einem und demselben Buchstaben, nur dafs der eine vom andern durch eine chromatische Anhängsilbe is oder es ausgezeichnet wird: z. B. G — Gis, Ges — G. Dies alles ist anders bei der kleinen Tonstufe: dort steht jeder der zwei Töne auf einer andern Notenstelle; und jeder wird durch einen andern Buchstaben bezeichnet; z. B. C — Des, Ais — H, u. s. w.

§. 51.

Ungeachtet aber eine kleine Sekunde oder kleine Stufe etwas ganz Anderes ist als eine halbe Stufe oder ein halber Ton, so nennen doch manche Musiker auch die kleine Stufe einen halben Ton; nur geben sie, um diesen uneigentlich sogenannten halben Ton von dem

eigentlichen zu unterscheiden, jenem den Beisatz: großer halber Ton, diesem hingegen: kleiner halber Ton, chromatische, oder kleine halbe Stufe. Diese ohnehin ziemlich verwickelte Kunstsprache giebt aber gar leicht Anlaß zu den Mißverständnissen und Begriffsverwirrungen der Art, vor welchen wir eben im vorigen §. gewarnt haben. Viel klüger, einfacher und zweckmäßiger ist's daher, man nennt kleine Tonstufen immer kleine Tonstufen, und nie halbe; dann bedarf man für die eigentliche kleine Stufe auch nicht erst noch eine besondere nähere Bezeichnung durch den sonderbaren Beisatz: große halbe, und kann auch für die eigentliche halbe Stufe den Beisatz kleine halbe entbehren. Und das wollen denn auch wir beobachten.

B.) Nähere Betrachtung der verschiedenen Intervalle.

§. 52.

Nach der obigen näheren Betrachtung der Beschaffenheit unsrer Ton - oder Notenstufen, können wir zur Abhandlung der Intervalle selber schreiten.

Wir haben oben gesagt: die Größe der Entfernung eines Tones vom andern werde nach der Zahl und Größe der Notenstufen angegeben, um welche der eine höher ist als der andre. Es wird demnach, bei Bestimmung der Tonentfernungen oder Intervalle, auf zweierlei gesehen:

1) auf die Zahl der Stufen, um welche der eine Ton höher ist als der andere;

2) auf die Gröfse dieser Stufen.

Wir wollen die Intervalle vordersamst in der ersten Beziehung kennen lernen, und dann in der zweiten; erst wollen wir nämlich lernen, wie man Stufen zählt, und Intervalle nach Stufen abzählt, und wie man sie nach der Zahl der Stufen benennt; demnächst aber, wie man die solchergestalt abgezählten Intervalle, nach der Gröfse der Tonstufen, woraus sie bestehen, noch näher bezeichnet und benennt.

1.) Intervallenabzählung.

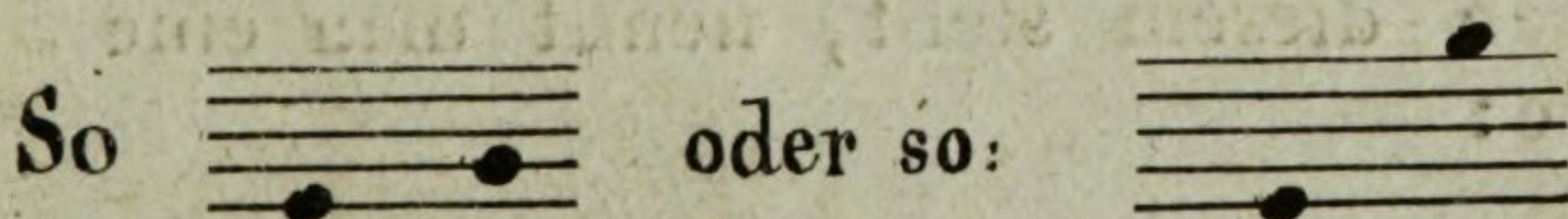
§. 53.

Wenn man Tonstufen zählt, so nennt man diejenige, von der man zu zählen anfängt, die Erste oder Prime; die nächste über der ersten (man pflegt nämlich die Stufen und Intervalle in der Regel immer aufwärts zu zählen, nicht abwärts) heisst die zweite, oder Sekunde, die folgende dritte Terz, die vierte Quarte, die fünfte Quinte, die sechste Sexte, die siebente Septime, die achte Oktave, die neunte None, die zehnte Dezime, die 11te Undezime, die 12te Duodezime, die 13te Terzdezime oder Tredecime, die 14te Quartdezime, die 15te Quindezime.

Selten wird bis zur 15ten Stufe, und fast nie über sie hinaus, gezählt, und man gebraucht grösstentheils nur die acht ersten dieser Benennungen. So wie wir nämlich oben die

Ordnungsfolge der Buchstaben, als Benennungen der Notenstufen, sich von 8 zu 8 wiederholen sahen, und so wie je die 8te Notenstufe wieder mit dem nämlichen Buchstaben bezeichnet wird wie die erste, (§. 23.) eben so wird häufig die None, weil sie die 8te Stufe von der 2ten, also gleichsam eine andre Sekunde, nur nach verjüngtem Masstab, ist, auch wieder Sekunde genannt, so die Dezime: Terz weil sie gleichsam eine, nur im Umfang einer höhern Oktave gegriffne, verjüngte Terz ist; so die Undezime: Quarte, die Quindezime: Oktave, auch: Doppeloktave, u. s. w.

Die höheren Zählnamen der Intervalle sind indessen nicht ganz entbehrlich, denn theils bedarf man ihrer da, wo es etwa eben darauf ankommt, bestimmt anzudeuten, in welcher Entfernung vom ersten Tone eine Terz gemeint ist:

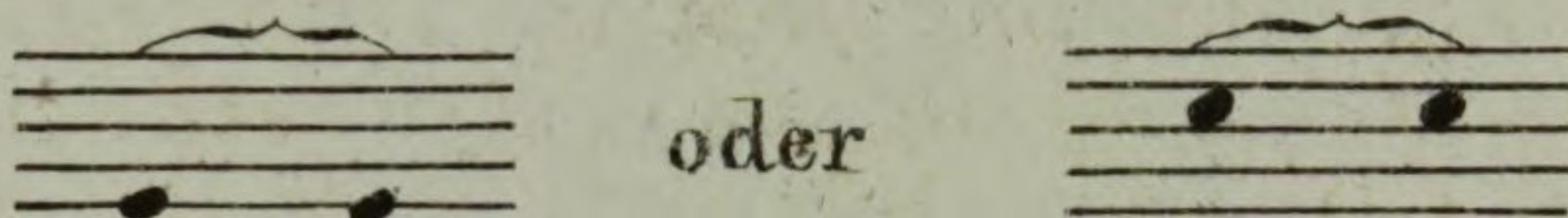


theils bedient man sich auch insbesondere der Benennung None, um einen gewissen besondern Fall anzuzeigen, wovon aber erst unten die Rede sein kann, S. 163 — 177, und im 3. Bd. S. 381.

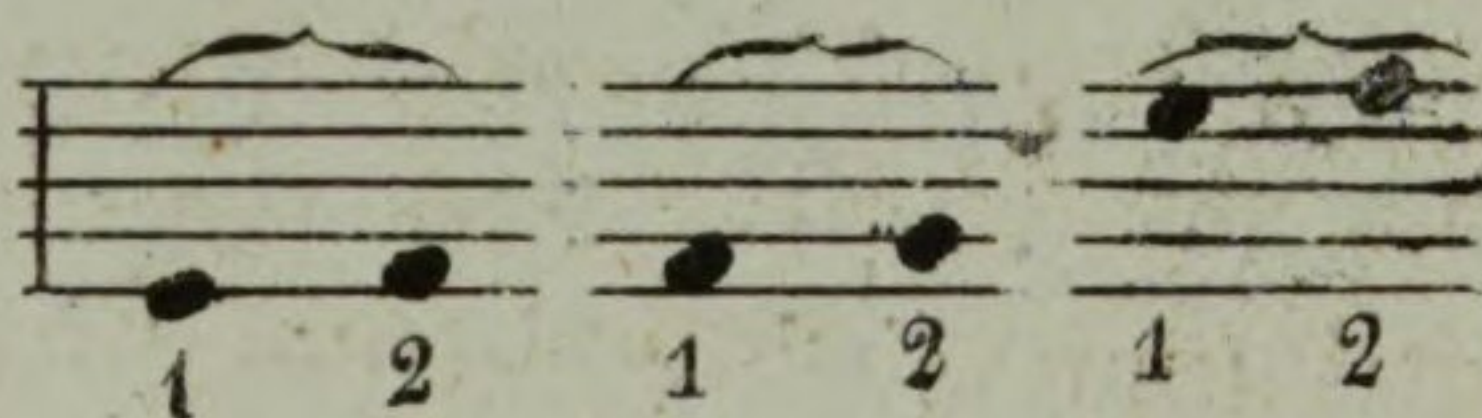
§. 55.

Wir haben gesehen, wie man die Tonstufen, oder Notenstufen zählt, und jede nach ihrer Nummer benennt. Füglich nennet man diese Art die Tonstufen zu bezeichnen, ihre Zählnamen.

Wenn man, bei Benennung der Intervalle, bloß auf die Zahl der Notenstufen sieht, bloß zählt, wie viel Notenstufen das Intervall umfaßt, so giebt man dem Intervalle selbst den Namen der Nummer derjenigen Stufe, bis zu welcher das Intervall sich erstreckt. Und so erhält das Verhältniß zweier Töne, die beide auf einer und derselben Notenstufe stehen, und die, da keiner um eine Stufe höher ist als der andre, eigentlich gar kein Intervall gegen einander ausmachen, den Zählnamen: Prime: z. B.



Das Intervall zwischen zwei Tönen, deren einer um eine Notenstufe höher ist als der andre, und jener folglich auf der zweiten Stufe neben diesem steht, nennt man eine Sekunde:



Das Intervall von zwei Tönen, deren einer um zwei Stufen höher ist als der andre, und folglich die obere Note, von der untern oder ersten an gezählt, die dritte ist, kurz, das sich über drei Notenstufen erstreckende Intervall, heißt Terze, oder Terz:



Zwei Töne, welche um drei Stufen von einander entfernt sind, deren Intervall also vier Stufen umfaßt, bilden eine Quarte:



Das Intervall von fünf Stufen heisst: *Quinte*, von 6: *Sexte*, von 7: *Septime*, von 8: *Octave*, von 9: *None*, von 10: *Dezime*, von 11: *Undezime*, von 12: *Duodezime*, von 13: *Tredezime*, von 14: *Quartdezime*, von 15: *Quindezime*.

Was oben von den Zählnamen der Tonstufen gesagt ist, (dafs man nämlich von den höhern Zählnamen selten Gebrauch mache, §. 53.) gilt auch von den Zählbenennungen der Intervalle.

§. 56.

Im musikalischen Sprachgebrauch ist es übrigens auch eingeführt, dafs man nicht selten der obern Note selbst den Namen der Stufe beilegt, auf welcher sie, von der tiefern an gezählt, steht, oder den Namen des Intervalles, welches sie gegen die tiefere bildet; z. B. *c* steht auf der dritten Stufe von *A* an gerechnet, ist um eine Terz höher als das *A*, und bildet gegen *A* das Intervall einer Terz. Darum sagt man nicht blos: *c* steht auf der dritten Stufe von *A*, oder auf der Terz von *A*, oder das Intervall von *A* zu *c* ist eine Terz: sondern kurz: *c* ist die Terz von *A*.

§. 57.

Die Zählung der Intervalle geschieht, wie bisher erwähnt, immer von unten hinauf. Der Ausdruck Terz bedeutet die dritte Stufe aufwärts gezählt, u. s. w. Will man aber ein Intervall abwärts gezählt haben, so muß man dies besonders ausdrücken, durch den Beisatz „Unter“, z. B.: E ist die Unterquinte von H, die Unterterz von G, die Unteroktave von e; c ist die Unterterz von e.

§. 58.

Bei der bisherigen Darstellung der Zählnamen der Intervalle haben wir gar keine Rücksicht genommen auf Erhöhungs-, oder Erniederungszeichen, welche etwa vor einer Note stehen könnten, weil es hier bloß auf Zählung der Stufen ankam, die chromatische Versetzung des einen oder andern der beiden Töne aber in der Zahl der Stufen, um welche der eine von dem andern entfernt ist, keine Veränderung bewirken kann. Darum ist c-g eben so gut eine Quinte wie c-gis, oder cis-gis, oder ces-gis, oder c-ges; und e-fis, es-fis, es-f, e-fes, eis-f, ja sogar eis-fes, (wenn je solche Zusammenstellungen vorkämen) sind eben so gut Sekunden, als c-d; und wenn gleich die Töne B-cis weiter auseinander liegen als His-des, so machen doch immer erstere nur eine Sekunde aus, letztere aber eine Terz, weil es hier bloß auf die Zahl der Notstufen ankommt. Eben so bilden die Töne ges-gis, b-his, oder selbst gbb

gisis, obgleich sie um 3 und 5 Tasten auseinander liegen, doch keine Sekunde oder Terz, sondern nur eine Prime, weil die Zählnamen der Intervalle sich bloß nach der Zahl der Tonstufen, nicht aber nach deren GröÙe richten. Ebenso sind von des bis fis eben so gut nur drei Stufen, wie von dis bis fes, oder von d bis f, u. s. w. Die Note des steht auf der nämlichen Stufe, auf der nämlichen Stelle des Notensystems, wie dis oder des, und fis oder fes auf der nämlichen wie f; von des bis fis sind eben so viel Stufen als von dis bis fes, oder von d bis f, von d bis fis, denn alle $\sharp\sharp$ oder $\flat\flat$ der Welt versetzen die Note auf keine andre Stelle. Wenn es also darauf ankommt, den Zählnamen eines Intervalls zu bestimmen, so lasse man sich durchaus durch keine Versetzungszeichen, durch keine Erhöhungs- oder Erniederungssilben is oder es, irre machen, sondern sehe sie immerhin nur an, als wären sie gar nicht da. Man denke sich nur die Noten auf Linien geschrieben, und zähle bloß die Stellen oder Stufen auf dem Notensystem.

2.) Intervallen - Messung.

§. 59.

Wir haben bisher die GröÙe der Intervalle nicht gemessen, sondern nur die Stufen, woraus sie bestehen, abgezählt; wir haben aber dabei doch bald bemerkt, dafs ein und

derselbe Intervallen-Name bald einer grösseren, bald einer kleineren Tonentfernung beigelegt wird, (§. 58.) dafs z. B. die eine Terz bei weitem grösser oder kleiner sein kann, als die andere, je nachdem die Stufen, die sie umfaßt, grösser oder kleiner sind; dafs also die Zählnamen allein nicht hinreichen, die Entfernung zwischen zwei Tönen genau zu bestimmen, dafs vielmehr der Zählbenennung noch ein Beiname beigefügt werden mufs, welcher anzeigt, ob das Intervall grösser oder kleiner zu verstehen sei, z. B. kleine Terz, grosse Sexte, u. dergl. Wir wollen nun die Intervalle auch von dieser Seite kennen, sie nicht blos, wie bisher, nach der Zahl der Stufen abzählen, sondern auch zugleich nach deren Grösse abmessen, und hiernach näher bezeichnen und benennen lernen.

Man unterscheidet, zu dem Ende, die Intervalle in kleine und grosse, in verminderte und übermässige, in doppeltverminderte, und doppeltübermässige.

a.) Kleine und grosse Intervalle.

§. 60.

Zuerst wollen wir die grossen und kleinen Primen, Secunden, Terzen, Quarten u. s. w. der Reihe nach kennen lernen.

Von einer grossen oder kleinen Prime kann eigentlich keine Rede sein, weil die Prime eigentlich kein Intervall ist, (§. 55.) indem zwischen zwei, auf einer und derselben Notenstufe stehenden Tönen keine Stufen-Ent-

fernung statt findet. Indessen kommen doch zuweilen die Ausdrücke verminderte und übermäßige Prime vor, (wovon unten, §. 63, 64) wenn nämlich, von zwei auf einer und derselben Notenstufe, (auf der nämlichen, oder zwischen den nämlichen Notenlinien), stehenden Noten, die eine, durch ein Versetzungszeichen, um ein chromatisches Intervall, um eine halbe Stufe (§. 48.) gegen die andere erhöht oder vertieft ist. Im Gegensatz einer solchen verminderten oder übermäßigen Prime, nennt man zwei Töne, die nicht nur auf einerlei Notenstufe stehen, sondern auch ganz gleich hoch sind, d. h. deren keiner durch ein Versetzungszeichen gegen den andern erhöht oder erniedert ist, reine Prime, Einklang, unisonus.

Kleine Sekunde ist das Verhältniß zwischen zwei Tönen, deren einer um eine kleine Notenstufe höher ist, als der andre, zwischen welchen also gar keine Taste in der Mitte liegt; (§. 48.) kurz, kleine Sekunde ist eben das, was eine kleine Tonstufe, z. B. E-F, Ais-H, F-Ges, His-cis, Es-Fes, As-H $\flat$, Fisis-Gis, u. s. w.

Große Sekunde heißt das Intervall zwischen zwei Tönen, deren einer gleich auf der zweiten Stufe hart neben dem andern steht, doch so, daß eine Taste in der Mitte frei bleibt; kurz, es ist eben so viel wie eine große Stufe, z. B. D-E, A-H, H-cis, Es-F, Gis-Ais, Ges-As, Dis-Eis, Ces-Des, Eis-Fisis, H $\flat$ -ces u. s. w.

Kleine Terz ist das Intervall von zwei Tönen, deren einer um zwei Stufen höher ist als der andre, und zwischen welchen zwei

Tasten in der Mitte leer bleiben, z. B. C-Es, Cis-E, Des-Fes, Ges-H $\flat\flat$, Fisis-Ais, u. s. w.

Große Terz ist das Intervall von zwei Tönen, deren einer der dritte von dem andern ist, zwischen welchen aber drei Tasten in der Mitte liegen; z. B. F-A, D-Fis, As-c, Fis-Ais, Ges-B, Cis-Eis, Ces-Es, Dis-Fisis, H $\flat\flat$ -des u. s. w.

Kleine Quarte heißt das Intervall, welches vier Stufen umfaßt, und wo vier Tasten leer bleiben, z. B. H-e, Fis-H, F-B, Dis-Gis, Es-As, Ais-dis, Ces-Fes, Cisis-Fisis, H $\flat\flat$ -Eses, u. s. w.

Große Quarte ist eine Quarte, wozwischen fünf Tasten liegen, z. B. F-H, A-dis, Es-A, H-eis, Ces-F, Cis-Fisis, H $\flat\flat$ -es, u. s. w.

(Statt der Benennung kleine Quarte, gebraucht man häufig den Namen reine Quarte, und statt große Quarte, nicht selten den Ausdruck übermäßige Quarte. Aus mehreren Gründen, unter andern auch um mehr Gleichförmigkeit in den Benennungsarten zu erhalten, mögten aber die ersten den Vorzug verdienen. Indessen ist es sehr nöthig, auch die letztern sich geläufig zu machen, da auch sie sehr gebräuchlich sind. — Die große Quarte heißt auch oft falsche Quarte, auch kommt sie zuweilen vor unter dem Namen Tritonus, Dreiton, weil das Intervall drei sogenannte ganze Töne umfaßt.)

Kleine Quinte ist die, wo fünf Tasten zwischen liegen, z. B. H-f, Dis-A, A-es, Eis-H, F-cis, Fisis-cis, Es-Bes, u. s. w.

Die kleine Quinte ist also, rücksichtlich der Tastenzahl, der großen Quarte gleich; und

in dieser Hinsicht mehrdeutig: wovon unten (S. 66.)

Grofse Quinte ist die, wo sechs Tasten zwischen liegen, z. B. A-e, E-H, H-fis, B-f, Fis-cis, As-es, Eis-His, Fes-ces, Fisis-cisis, Eses-Bes.

Statt der Benennung grofse Quinte, gebraucht man häufig den Namen reine Quinte, und, statt des Ausdruckes kleine Quinte, nicht selten den Namen verminderte Quinte. Allein auch hier mögten die erstern Benennungen den Vorzug verdienen. Uebrigens kommt die kleine Quinte auch häufig unter dem Namen falsche Quinte vor.

Kleine Sexte ist die Sexte, wozwischen sieben Tasten liegen, z. B. A-f, Fis-d, C-As, Ais-fis, B-ges, Fisis-dis, Des-Bes.

Grofs ist die Sexte, wenn acht Tasten zwischen liegen, z. B. D-H, Es-c, E-cis, Gis-eis, Fes-des, Bes-ges, Ais-fisis.

Kleine Septime, wozwischen 9 Tasten liegen, z. B. E-d, H-a, Cis-h, F-es, Ais-gis, As-ges, Eis-dis, Des-ces, Fisis-eis, Ces-Bes.

Grofse Septime, wozwischen 10 Tasten liegen, z. B. F-e, H-ais, Ges-f, Cis-His, Fes-es, Bes-as, Gis-fisis.

Kleine und grofse Octaven giebt es eben so wenig, als dergleichen Primen.

Kleine und grofse Nonen, Dezi-men, Undezimen u. s. w. sind blose Wiederholungen der kleinen und grofsen Sekunden, Terzen, Quarten, u. s. w.

§. 61.

Ich gebe, bei der ganzen Abhandlung der Intervallenmessung, das Mas nach der Zahl der

Tasten an, weil diese Art sich auszudrücken die kürzeste und anschaulichste ist. Uebrigens quäle sich der Anfänger ja nicht damit, auswendig zu lernen, wie viel Tasten zwischen jedem grossen oder kleinen Intervalle liegen; auch diese undankbare Plage des Gedächtnisses erspart die Uebersicht der Intervallengrößen, welche unten Seite 71 u. f. gegeben wird.

b.) Verminderte und übermässige Intervalle.

§. 62.

Es lassen sich aber auf unserm Notensysteme auch noch grössere Unterschiede des Umfanges eines und desselben Intervalles auffinden und darstellen. Z. B. die Sekunde C — Dis ist grösser als alle, welche wir bis jetzt unter dem Namen von grossen Sekunden kennen lernten, die Terz Cis — Es kleiner als eine kleine Terz.

Für diese Art von Intervallen gebraucht man die Beinamen vermindert und übermässig. Ein Intervall, welches noch um eine Taste kleiner ist als klein, erhält den Beinamen vermindert; was um eine Taste grösser ist als gross, heisst übermässig.

V e r m i n d e r t e I n t e r v a l l e .

§. 63.

Eine verminderte Prime kann es eigentlich so wenig geben, als ein grosse oder kleine. (§. 60.) Indessen giebt man doch zuweilen den Namen verminderte Prime dem Intervall von zwei Tönen, welche auf einerlei Stufe stehen, von welchen aber das eine, mittels eines Versetzungszeichens, um eine Taste höher

oder tiefer ist als das andre, z. B. A — As, Cis — c. Sie ist also, so zu sagen, ein halber Ton, ein chromatisches Intervall (§. 48). Man könnte aber dieses Intervall eben so gut auch übermäßige Prime nennen, weil eben so gut der eine Ton um eine Taste höher ist, als das andre, wie der eine tiefer als der andre: As — A, C — Cis.

Der Ausdruck: verminderte Prime, ist daher höchst uneigentlich.

Verminderte Sekunde ist die, welche noch um eine Taste enger ist als eine kleine, z. B. Gis — As, E — Fes, His — c, Fisis — G, D — Eses. Sie ist also gleichsam ein enharmonisches Intervall, oder, mit andern Worten, sie ist das Verhältniß zwischen zwei enharmonisch parallelen Tönen, (S. 29.) und darum an sich selbst ein mehrdeutiges Intervall, (S. 29.) indem es auf dem Klavier eben so aussieht wie eine reine Prime.

Verminderte Terz ist die, welche noch um eine Taste kleiner ist als die kleine, z. B. Cis — Es, E — Ges, Dis — F, Eis — G, A — ces, G — Bes, Cisis — E. Den Tasten nach, ist sie einer großen Sekunde z. B. Cis — Dis, oder Des — Es, ganz gleich.

Verminderte Quarten sind z. B. Dis — G, E — As, His — e, c — fes, Fisis — H, F — Bes.

Verminderte Quinte nennen Manche, wie schon Seite 60 bemerkt, eben das, was manche andre, und auch wir, kleine Quinte nennen. Verminderte Quinte, in unserm Sinn des Wortes, ist aber nur die, welche noch um eine Stufe enger ist als die kleine, wo mithin nur 4 Tasten in der Mitte liegen: also z. B. Ais — es, His — F, H — fes, Fisis — c, E — Bes.

Verminderte Sexten sind z. B. Fis—des, H—ges, Ais—f, Eis—c, E—ces, Fisis—d, D—Bes.

Verminderte Septimen sind z. B. H—As, Gis—f, Fis—es, His—a, G—fes, Fisis—e, F—eses.

Verminderte Oktave kann man diejenige nennen, welche um eine Taste enger ist als eine reine, deren oberste Note entweder durch ein Erniederungszeichen vertieft, oder die untere durch ein Erhöhungszeichen erhöht ist, z. B. e— $\bar{e}s$, dis— $\bar{d}$, f— $\bar{f}es$, his— $\bar{h}$, cisis— $\bar{c}is$, es— $\bar{e}ses$.

Verminderte Nonen, Dezimen u. s. w. sind Wiederholungen von dergleichen Sekunden, Terzen u. s. w. in einer höhern Oktave.

Uebermässige Intervalle.

§. 64.

Von einer übermässigen Prime, z. B. As—A, C—Cis, gilt eben das, was S. 62 von der verminderten gesagt ist. Sie unterscheidet sich von einer kleinen Sekunde, z. B. Gis—A, wie die halbe Stufe von der kleinen. (S. 50.)

Uebermässige Sekunde ist die, welche noch um eine Taste weiter ist als die grofse, z. B. as—h, f—gis, es—fis, a—his, fes—g, e—fisis, eses—f.

Uebermässige Terz ist die, welche noch um eine Taste gröfser ist als die grofse, z. B. ges—h, f—ais, c—eis, ces—e, d—fisis, Bes—d.

Uebermässige Quarte nennen manche (wie wir schon Seite 60 bemerkten) eben das, was andre, und auch wir, grofse Quarte nennen. Uebermässige Quarte, in unserm Sinne des Wortes, ist aber die, welche noch

um eine Stufe weiter ist, als die grofse, wo also 6 Tasten zwischen liegen; z. B. es-ais, f-his, fes-h: c-fisis, H $\flat\flat$ -e.

Uebermäfsige Quinten sind z. B. G-dis, As-e, e-his, Fes-c, H-fisis, H $\flat\flat$ -f.

Uebermäfsige Sexten sind z. B. Es-cis, Ges-e, F-dis, G-eis, ces-a, H $\flat\flat$ -g, E-cisis.

Uebermäfsige Septimen sind z. B. As-gis, Fes-e, c-his, g-fisis, Eses-d.

Uebermäfsige Oktave kann man diejenige nennen, welche um eine Taste gröfser ist als eine reine, deren oberste Note entweder durch ein Erhöhungszeichen erhöht, oder deren untere durch ein Erniederungszeichen erniedert ist. Z. B. Es-e, D-dis, Fes-f, H-his, Cis-cisis, Eses-es.

Uebermäfsige Nonen, Dezimen, u. s. w. sind blos Wiederholungen von dergleichen Sekunden, Terzen u. s. w. in einer höhern Oktave.

c.) Doppeltverminderte und doppeltübermäfsige Intervalle.

§. 65.

Auch doppeltverminderte, und doppeltübermäfsige Intervalle lassen sich denken, z. B. eine doppelt übermäfsige Sekunde ges-ais. Ihre Beschaffenheit erklärt sich übrigens leicht von selbst.

3.) Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§. 66.

Wirft man einen Blick auf die bisher aufgezählten sämtlichen Intervalle, so bemerkt

man, daß alle, ohne Ausnahme, mehrdeutig sind. Wir haben auf diese Mehrdeutigkeit bei einigen schon im Voraus aufmerksam gemacht, z. B. bei der kleinen Quinte, bei der verminderten Sekunde; alle übrigen aber sind es nicht weniger.

Z. B. die kleine Sekunde c-des besteht genau aus so vielen Tasten als die übermäßige Prime c-cis; die große Sekunde, z. B. H-cis, aus eben so vielen wie die verminderte Terz H-des; die große Terz, z. B. As-c, aus eben so vielen wie die verminderte Quarte Gis-c, oder etwa wie die doppelt übermäßige Sekunde As-His u. s. w.

§. 67.

Es könnte nicht schaden, wenn der Anfänger alle Intervalle nun auch aus diesem Gesichtspunkte für sich noch einmal durchginge, und sich selbst etwa eine Tabelle folgender Art darüber aufsetzte:

« Zwei Töne, die auf einer und derselben Taste liegen, können sein: reiner Einklang, oder verminderte Sekunde, z. B. e-e, e-fes.

« Zwei Töne, die auf zwei unmittelbar neben einander liegenden Tasten wohnen, können sein: übermäßige Prime, oder kleine Sekunde, z. B. e-eis, e-f, u. s. w.

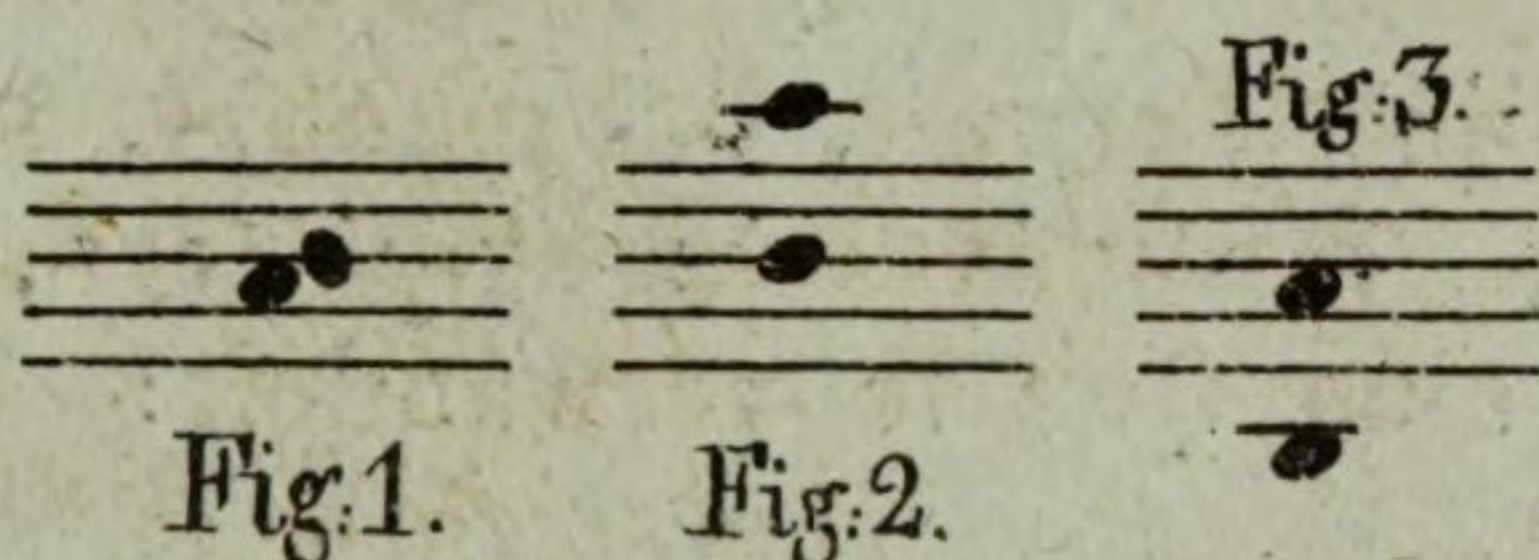
« Zwei Töne, wo eine Taste zwischen liegt, können sein: entweder große Sekunde, e-fis, oder verminderte Terz, e-ges, u. s. w.

4.) Umkehrung der Intervalle.

§. 68.

Wenn man von zwei Tönen, verschiedener Höhe, den tiefsten um eine Okta-

ve, oder um eine Doppeloktave u. s. w. erhöht, so daß er dadurch höher wird als der andre, welcher zuvor der höhere war, oder, was auf dasselbe herauskommt, wenn man den höhern Ton Oktavenweise so lang erniedert, bis er tiefer wird als der andere, kurz, wenn man ein Intervall auf den Kopf stellet, das unterste zu oberst kehrt, z. B. den untersten Ton des, unter Fig. 1. vorgestellten Intervalls:



um eine Oktave höher verlegt, wie bei fig. 2, oder, wie bei fig. 3, den höheren um 8 Töne tiefer; welches letztere gleich viel ist, weil es auf Dasselbe herauskommt, ob man den tiefen Ton über den höhern erhebe, oder den höhern unter den erstern hinabrücke, (indem dadurch allemal das Unterste zu oberst, und das Obere zu unterst zu stehn kommt), so nennt man dies Verfahren: Umkehrung des Intervalls. Die obige Fig. 2. ist also die Umkehrung von fig. 1. oder, was Dasselbe ist, fig. 1. die Umkehrung von fig. 2. Denn wenn man fig. 2. wieder umkehrt, so kommt natürlicherweise wieder die erste Lage heraus. Die zwei verschiedenen Lagen sind also, wechselseitig, und rückwärts wie vorwärts, die eine die Umkehrung der andern.

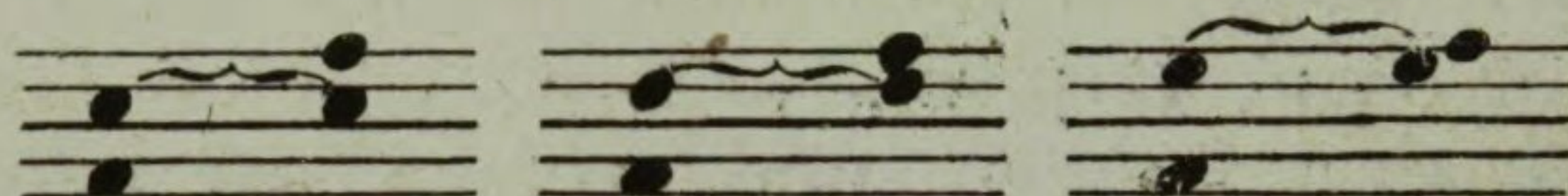
§. 69.

Man bemerkt leicht, daß, bei solcher Umkehrung, die Intervalle, die Tonentfernungen,

nicht dieselben bleiben. Die Sekunde, im obigen Beispiele, wurde durch die Umkehrung zu einer Septime. Ebenso wird die Terz zur Sexte, und die Quarte zur Quinte:



Und da, wie wir eben gesehn, hier alles wechselseitig, und rückwärts wie vorwärts gilt, so folgt daraus, dafs die Septime, umgekehrt, sich in eine Sekunde, die Sexte in eine Terz, und die Quinte in eine Quarte verwandelt:



Ebendarum nennen denn auch Manche die Sekunde, die Terz und die Quarte: Stammintervalle, die übrigen: abstammende oder abgeleitete.

Eine Uebersicht dieser Verwandlungen und Abstammungen gewährt folgende Tabelle:

Die 2	wird zur	7,
— 3	— —	6,
— 4	— —	5,
— 5	— —	4,
— 6	— —	3,
— 7	— —	2.

oder:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Eine Umkehrung der Prime kann es, der Natur der Sache nach, eigentlich nicht

geben, denn von zwei Tönen, deren keiner höher ist, als der andere, kann man auch nicht den höhern zum tiefern machen.

Auch die Oktave kann nicht eigentlich umgekehrt werden, ihre Umkehrung gäbe wieder eine Oktave:



Sie würde folglich keine Umkehrung, sondern nur dasselbe Intervall in einer höhern oder tiefern Oktave, das Ebenbild derselben, nur in kleinern oder größern Format.

Die Intervalle von höhern Zählnamen als 8, die None, Dezime, u. s. w. sind ebenfalls nur Wiederholungen, und geben keine besondere Umkehrungen, sondern nur eben die, wie die Sekunde, Terz, u. s. w. Nur sieht man leicht, daß, um zwei so weit von einander entlegne Töne umzukehren, der obere um eine Doppel-Oktave erniedert, oder der tiefere um eine Doppel-Oktave erhöht werden muß, oder beide zugleich um eine Oktave gegen einander versetzt.



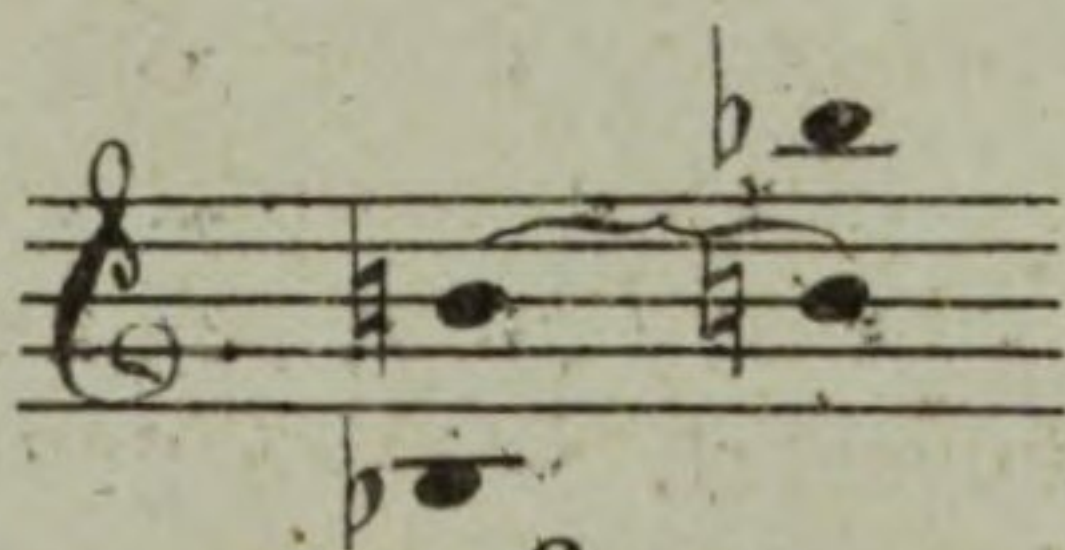
§. 70.

Man sieht aus der Tabelle (§. 69), daß den höchsten Ziffern immer die niedersten gegenüberstehen, und den niedersten die höhern, und zwar ganz natürlich; eben weil bei einer Umkehrung alles umgekehrt ist; und

dafs zwei einander entsprechende Ziffern, zusammen addirt, immer die Zahl 9 ausmachen: $1 + 8 = 9$, $2 + 7 = 9$, $3 + 6 = 9$, u. s. w.

Was hier von den Zählnamen der Intervalle gilt, gilt aus gleichen Gründen, auch von den Beinamen. Aus einem Intervalle mit dem Beinamen grofs, wird eines mit dem Beinamen klein, und umgekehrt; aus verminderten Intervallen werden übermäfsige, aus übermäfsigen verminderte; die doppeltverminderten werden zu doppeltübermäfsigen, und diese zu doppeltverminderten; die kleine Terz wird zur grofsen Sexte, die grofse Terz zur kleinen Sexte, die verminderte Sexte wird übermäfsige Terz, die verminderte Terz aber übermäfsige Sexte, u. s. w.

Hier läfst sich denn auch gewissermafsen eine Umkehrung der Octave denken, insofern nämlich, dafs eine übermäfsige Oktave, durch die Umkehrung, zur verminderten wird, und eine verminderte zur übermäfsigen:



§. 71.

Ich finde nicht für nöthig, eine vollständige Aufzählung und Tabelle der Verwandlungen zu geben, welche durch die Umkehrung aller grofsen und kleinen, übermäfsigen und verminderten Intervalle erscheinen. Jeder kann sich dieselbe leicht selber bilden, und diese Selbstthätigkeit wird ihm die Sache desto anschaulicher machen, und desto tiefer einprägen.

5.) Uebersicht der. Intervalle.

§. 72.

Bei der bisherigen Aufsuchung sämtlicher Intervalle haben wir gefunden:

Dafs Quinte, Sexte und Septime Umkehrungen von Quarten, Terzen und Sekunden sind;

Dafs ebenso die Oktave, None, Dezime, u. s. w. nur Wiederholungen sind der Prime, Sekunde, Terz u. s. w.;

Dafs der Unterschied zwischen grossen und kleinen Intervallen nur in Einer Taste mehr oder weniger besteht;

Dafs ein Intervall, welches noch um eine Taste kleiner als klein, oder gröfser als gross ist, vermindert oder übermäfsig heifst,

Dafs endlich die grossen Intervalle, in der Umkehrung, kleine, die kleinen grofse werden, die verminderten übermäfsige, und diese verminderte, die doppeltübermäfsigen doppeltvermindert, u. s. w.

§. 73.

Diese Uebersicht erleichtert das Erlernen der so vielfältig verschiedenen Intervalle. Denn kennt man nur einmal die kleinen und grossen Sekunden, Terzen und Quarten, so ist nichts leichter, als alle übrigen Intervalle, durch Vergleichung mit diesen, zu erkennen: nämlich die grossen und kleinen Septimen, Sexten und Quinten als umgekehrte kleine und grofse Quarten, Terzen und Sekunden, und alle übermäfsigen Intervalle daran, dafs sie eine Taste gröfser sind als die grossen, alle verminderten daran, dafs sie noch kleiner sind als die kleinen; auf ähnlichem Wege erkennet man

die doppeltverminderten, und die doppeltübermäßigen, wenn je solche vorkommen.

Diese Uebersicht erspart nicht nur dem Gedächtnis eine tödtende Ermüdung, sie gewährt auch, statt einer mechanischen Kenntniss, eine klare Anschauung der Beziehung der Tongrößen.

§. 74.

Immer wird es aber für den Anfänger eine ganz erspriesliche Uebung sein, wenn er, um sich die sämtlichen Intervalle zu vergegenwärtigen, und das Erkennen derselben auf den ersten Blick zu erleichtern, sich die Mühe nimmt, alle Arten von Intervallen, auf allen möglichen Tonstufen, für sich selbst in Noten zu schreiben, und auf dem Klaviere zu spielen.

ANMERKUNG.

Es kommt mir ganz wunderlich vor, daß die Tongelehrten sehr darüber zu streiten pflegen, wie viel Intervalle es eigentlich gebe. Der Eine nimmt deren 52 an, Andere lehren, es gebe (?) deren nur 35, 24, oder gar nur 18, und erklären die übrigen für „blos chimärische, blos papierne Intervalle.“ — Was heisst das? Mich dünkt es ein sonderbarer, inhaltloser Streit! Wie viel verschiedene Grade von Entfernung eines Tones vom andern, an sich, und nach der Beschaffenheit unsers Notensystems, denkbar sind, haben wir so eben gesehen; darüber kann also auch der Streit nicht sein, eben so wenig, als in der Mathematik Streit sein kann über die Frage: wie viel verschiedene Größen es gebe! So meinen's denn auch

eigentlich die streitenden Theile nicht; sie drehen sich im Grunde nur um die Frage: welche Intervalle kommen in der Musik wirklich vor?

Diese Frage kümmert uns aber, wenigstens hier, noch gar nicht. Hier ist uns nur um eine Terminologie zu thun, welche uns einen bestimmt bezeichnenden Namen für jede denkbare Art von Tonentfernung gewährt, diese komme nun häufig, oder selten, oder gar niemals vor; ungefähr eben so, wie man jeden, sowohl besuchten als unzugänglichen Punkt der Erdoberfläche nach Graden der Länge und Breite bezeichnet. Wem fällt es nun aber dabei ein, zu streiten, wie viel Grade von Polhöhe es gebe? ob es z. B. wirklich einen 89ten Grad gebe? und diesen 89ten Grad etwa eine chimärische, blos papierne Polhöhe zu nennen, je nachdem er es für möglich, oder für unmöglich hält, daß dieselbe jemal von einem Sterblichen werde betreten werden?

Und doch wäre dieses noch vernünftiger, als der Streit über die Zahl der Intervalle; denn bei so unendlich vielen Combinationen von Umgestaltungen der Harmonien, Umkehrungen, Durchgängen, Vorhalten, Mehrdeutigkeit u. s. w. ist es gradezu unmöglich, mit Bestimmtheit zu behaupten: zwei Töne, welche um dies oder jenes Intervall von einander entfernt seien, könnten nie in melodischer oder harmonischer Verbindung oder Beziehung mit und auf ein-

ander vorkommen. Den besten Beweis davon liefern ja die Tonlehrer selbst, eben durch die so große Verschiedenheit ihrer Angaben der Zahl der Intervalle.

Aber gesetzt auch, die Frage liefse sich bestimmt beantworten, was wäre damit für die Kunst gewonnen? Ungefähr eben so viel, als die Redekunst dabei gewinnen würde, wenn jemand untersuchen wollte, ob diese oder jene zwei Silben sich je in Einem Worte beisammen fänden, oder nicht, oder als die Exegese dadurch gewann, daß Einer gezählt hat, wie oft der Buchstabe a in der Bibel vorkommt.

6.) *Ueber sogenannte con- und dissonirende Intervalle.*

ANMERKUNG.

Mancher gelehrte Leser hatte wohl hier die stattliche Eintheilung der Intervalle in consonirende und dissonirende, in vollkommne und unvollkommne Consonanzen u. s. w. erwartet, und eben so Einiges über die berüchtigte Kontroverse vom Con- oder Dissoniren der Quarte, und andrer streitigen Intervalle.

Da ein Intervall, die Entfernung zwischen zwei Tönen, als solches ja nicht con- oder dissoniren kann, sondern nur dieser oder jener Ton in Beziehung auf die Grundharmonie, so ist

es in sich selbst unrichtig, von con- oder dissonirenden Tonentfernungen zu sprechen, und die Begriffe von con- und dissoniren gehören wenigstens nicht in die Lehre von Tonentfernungen. Freilich benennt, wie schon §. 56. erwähnt, ein uneigentlicher, aber sehr gewöhnlicher Sprachgebrauch auch wohl die Töne mit Intervallennamen, und so giebt es, in diesem Sinne des Wortes, wohl dissonirende und consonirende Intervalle; allein eben weil man alsdann durch den Intervallennamen Töne, nicht Tonentfernungen bezeichnet, gehört die Lehre von con- und dissonirenden Intervallen in diesem Sinne, wenigstens nicht in die Lehre von Tonentfernungen, d. i. von Intervallen im eigentlichen Sinn, und also auch nicht hieher.

Weiter unten werden wir, am betreffenden Orte, noch näher auf den Werth und Unwerth der Begriffe von Con- und Dissonanzen überhaupt zurückkommen, und auf die Betrachtung, in wie fern sich die con-, oder dissonirende Eigenschaft eines Tones daraus bemessen läßt, daß er dieses oder jenes Intervall gegen einen andern Ton bildet.

Meinen Lesern aber habe ich über das Kapitel von dissonirenden und consonirenden Intervallen, hier eigentlich nichts zu sagen, als höchstens dies:

§. 75.

Man hört im gemeinen musikalischen Sprachgebrauche häufig auch von consonirenden und dissonirenden Intervallen reden; man versteht aber alsdann unter dem Wort Intervall nicht Tonentfernungen, sondern Töne, (§ 56.) und insofern gehört dieser Gegenstand nicht hieher, wo es uns bloß darum zu thun ist, alle denkbaren Entfernungen eines Tons von einem andern aufzusuchen, zu klassifiziren, und benennen zu lernen. Unten, in der Akkordenlehre, wird der Ort sein, über con- und dissonirende Töne eigens und näher zu sprechen, und da auch erst zu erklären, was man dissonirende, was consonirende Intervalle nennt.

*Dritte Abtheilung.**Rhythmik.**I.) Begriff von Rhythmus und Takt.*

§. 76.

EINE besondere, nicht wesentliche Eigenschaft der Musik besteht darin, daß sie größtentheils taktmäßig (rhythmisch) ist, d. h. daß die Töne, in Ansehung ihrer Dauer, genau nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und zugleich die solcher-gestalt abgemessnen Zeiten, rücksichtlich ihres inneren Gewichtes, genau gegen einander abgewogen, und symmetrisch akzentuirt werden.

§. 77.

Nicht alle Musik ist rhythmisch oder taktmäßig. Hören wir z. B. den gewöhnlichen Choralgesang der Kirchengemeinden: da wird die längere oder kürzere Dauer der Töne gar nicht taktmäßig gegen einander abgewogen, sondern jeder Ton willkürlich, ungefähr einer so lang wie der andre, ausgehalten, und höchstens zuweilen dieser oder jener, je nach dem größern oder geringern, auf die Silbe des Textes zu legenden Gewichte, mehr oder weniger betont als der andre. Allein dies ist noch keine Taktmäßigkeit, kein Rhythmus, es findet dabei keine solche Abmessung und Abwägung der Zeiten statt, wie wir sie bei der rhythmischen Musik kennen lernen; man kann keinen Takt dazu schlagen. Ebenso gehören in die Klasse von unrhythmischer Musik das Recitativ, und die mit „*Senza tempo*“ bezeichneten Stellen eines sonst rhythmischen Tonstückes, ferner manchmal auch die ganz freie Fantasie, und die sogenannten „*Colla parte*“.

Findet hingegen bei einem Tonstück eine symmetrisch abgemessene Eintheilung der Zeittheile statt, d. h. wird die Zeit in unter sich ganz gleiche Abschnitte, und diese hinwiederum in gleiche Takttheile getheilt; zerfällt letztere ferner in gleiche kleinere Quoten, wird die Dauer der Töne, nach solchen Zeittheilungen, so genau gegen einander abgemessen, daß ein Abschnitt immer als symmetrisch geordnete Gruppe von mehreren Zeittheilen, und diese zusammen als kleinere untergeordnete Gruppen noch kleinerer Zeittheile erscheinen, und wird unter allen diesen Zeit-

theilen und Zeitgruppen auch das Zeitgewicht symmetrisch vertheilt — dann ist es taktmäfsige, rhythmische Musik. Sie verhält sich zur un-rhythmischen, wie Verse gegen ungebundene Rede, und ist heut zu Tag die bei weitem gebräuchlichste.

Ihre Wesenheit liegt demnach in einem genauen Ebenmas hinsichtlich der Dauer und des Gewichts der Töne, und diese Symmetrie wird bezeichnet durch den Namen Rhythmus, Zeitmas, auch wohl Metrum, oder Takt.

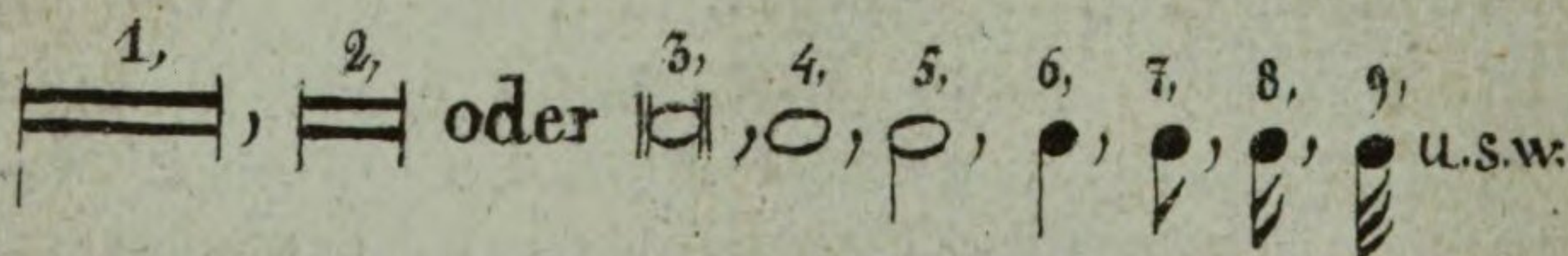
Die Lehre vom Rhythmus nennt man Rhythmik, auch wohl Rhythmopoeie, oder Metrik.

II.) *Bezeichnungen der verschiedenen Zeitdauer.*

A.) *Geltung der Noten und Pausen.*

§. 78.

Um in unsrer Notenschrift anzudeuten, wie lang oder kurz ein Ton dauern soll, giebt man bekanntlich den Noten verschiedene Gestalten, namentlich folgende:



Eine Note wie Fig. 1. gestaltet, heisst: *longa*, Fig. 2, oder 3, welches gleichviel gilt, heisst: *brevis*; Fig. 4: *semibrevis*; Fig. 5: *minima*; Fig. 6: *semiminima*; Fig. 7: *fusa*

oder *unca*; Fig. 8: *semifusa* oder *bis unca*; Fig. 9: *subsemifusa* oder *ter unca*, u. s. w.

Jede vorhergehende bedeutet immer eine doppelt so lange Zeitdauer als die folgende.

Auf diese verschiedene Geltung der verschiedenen Notengestaltungen gründen sich auch die deutschen Benennungen derselben. Man nimmt nämlich die *Semibrevis* (Fig. 4.) als Einheit an, und legt ihr den Namen *ganze Note* bei. Die *Minima* Fig. 5., weil sie halb so viel gilt als jene, wird *halbe Note* genannt, die *Semiminima*, die halb so viel gilt als die sogenannte halbe Note, heisst ebendarum: *Viertelnote*, und so fort: *Achtelnote*, *Sechszehntelnote* u. s. w.

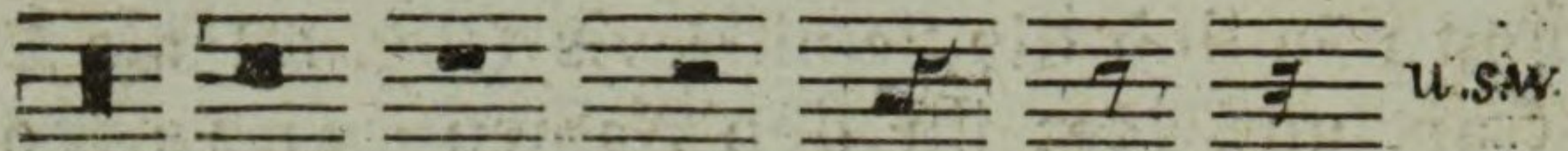
§. 79.

Man sieht aus dem Bisherigen, dass die ganze Ordnung und Unterordnung der verschiedenen Notengestaltungen, überall einzig auf *grade Theile* hinausläuft. Jede kleinere Note ist ein *grader Theil*, d. h. der halbe, oder der vierte, oder der achte Theil u. s. w. einer grösseren; aber eine Notengestalt, welche ein Drittel, oder ein Sechstel, Neuntel, u. s. w. einer grössern Note vorstellte, haben wir nicht, und ebenso gilt, umgekehrt, jede grössere Note entweder zwei, oder vier, oder acht mal u. s. w. soviel als die kleinere ihr zunächst untergeordnete Notengestalt, und es giebt eigentlich keine, welche das Dreifache, oder Sechsfache einer kleineren bezeichnete.

In wie fern diese Eintheilungsart in allen Fällen passend ist, und durch welche Behelfe man ihren Unvollkommenheiten möglichst abzuhelpen sucht, werden wir im Verfolge der gegenwärtigen Abtheilung finden.

§. 80.

Den verschiednen Gestaltungen der Tonzeichen oder Noten entsprechen die verschiednen Formen von Schweigezeichen oder Pausen:



Sie sind ebenfalls bekannt, werden also hier nicht weiter erklärt.

B.) Tempobezeichnung.

§. 81.

Die sämmtlichen rhythmischen Zeichen deuten die Dauer, welche ein Ton, oder eine Pause haben soll, nur Beziehungsweise, (relativ) aber nicht positiv oder absolut an, oder, mit andern Worten, sie zeigen blos an, wie viel mal länger der eine Ton dauern soll, als der andre, aber noch nicht, wie lang an und für sich selbst.

Um dies Letztere anzudeuten, bedient man sich entweder der bekannten Kunstworte: Allegro, Andante, Adagio u. s. w., welche Bezeichnungen aber sehr unzuverlässig und wandelbar sind; oder man gebraucht, statt derselben, oder zugleich neben denselben, die chronometrische Bezeichnungsart. Diese letztere soll Seite 119 u. f. näher besprochen werden.

III.) *Takteintheilung.*

§. 82.

Der Rhythmus besteht, wie wir gesehen, in einer Symmetrie verschiedner theils grösserer, theils kleinerer Zeitgruppen, die theils einander untergeordnet, theils sich wechselseitig gegenüber gestellt sind. Die bekannteste Gattung solcher Zeitgruppen ist die, welche wir alle unter dem Namen: ein Takt kennen, d. i. eine Gruppe von mehreren zwischen zwei sogenannten Taktstrichen eingeschlossenen Zeiten. Wir wollen daher bei der Abhandlung des Rhythmus von den Takten ausgehen.

§. 83.

Ein Takt also ist eine Gruppe von mehreren Zeiten. Die Zeiten, woraus er besteht, heißen Takttheile. Die Takttheile werden unterabgetheilt in Taktglieder, diese weiter in untergeordnete kleinere Zeittheile, u. s. f.

§. 84.

Ein Takt ist entweder aus zwei, oder aus drei Zeiten oder Takttheilen zusammengesetzt. Sind immer zwei und zwei Zeittheile zu einem Takte zusammengruppirt, so erscheint die grade Taktart; die ungrade besteht in der Eintheilung der Takte in drei Takttheile. (Der Grund warum hier überall nur von Eintheilung in zwei, oder in drei Theile, Erwähnung geschieht, nicht

F

aber auch von vier-, fünf-, sechs-, oder mehrtheiligen Takten, kommt weiter unten vor.)

§. 85.

Die Takttheile selbst können sowohl durch gröfsere, als durch kleinere Notengestalten vorgestellt werden, d. h. man kann, nach Belieben, entweder sogenannte halbe Noten als Takttheile gelten lassen, oder sogenannte Viertel-, oder Achtel-, oder auch ganze Noten. Je nachdem solchergestalt die Takttheile entweder durch die eine, oder durch die andre Notengattung abgebildet werden, entstehen verschiedene Unterarten von Takten, die unter den Namen: Zweivierteltakt, Dreiachteltakt, u. s. w. bekannt sind.

§. 86.

Man pflegt diese verschiedenen Taktarten durch die bekannten Zeichen $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, u. dergl. anzudeuten. Diese Bezeichnungsart, rhythmische Vorzeichnung genannt, beruht auf folgender Idee:

Die Vorzeichnung hat den Zweck, anzudeuten Erstens: ob der Takt zweitheilig, oder dreitheilig sei? und Zweitens: welche Notengattung darin Takttheile vorstelle?

Die Antwort auf beide Fragen wird durch zwei, in Gestalt eines Bruches übereinander gesetzte Ziffern gegeben. Die obere, als Antwort auf die erste Frage, zeigt an, aus wie vielen Takttheilen die Takte bestehen. Die untere, als Antwort auf die zweite Frage, bestimmt, in welcher Notengestalt die Takttheile abgebildet sind. Die Bezeichnung $\frac{3}{4}$ heifst

also: dreitheiliger Takt, dessen Takttheile in der Gestalt von sogenannten Viertelnoten abgebildet sind; $\frac{2}{2}$ heißt: zweitheiliger Takt, worin Zweitelnoten (halbe Noten) als Takttheile gelten; $\frac{3}{8}$ dreitheiliger Takt, worin Achtelnoten die Takttheile vorstellen, u. s. w.

Erst weiter unten werden wir näher beurtheilen können, in wie fern diese, auf die gebräuchliche Eintheilung der Notengeltung (§. 78. 79.) sich beziehende Bezeichnungsart ganz folgerecht und passend ist. Für jetzo wollen wir uns dabei nicht aufhalten, sondern zur Aufzählung der Taktarten übergehen. Wir beachten zuerst die graden, dann die ungraden.

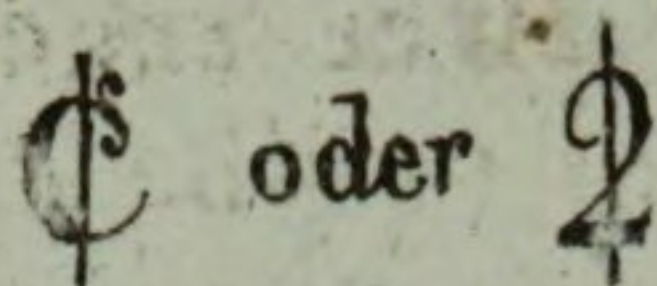
A.) *Grade Taktarten.*

1.) *Zweizweiteltakt.*

§. 87.

Die einfachste, und der üblichen Noteneintheilung und Benennung der Notengeltungen am besten entsprechende grade Taktart entsteht, wenn man die zwei Takttheile, oder Takthälften, durch sogenannte halbe Noten vorstellt. Die sogenannte ganze Note stellt dann wirklich einen ganzen Takt vor, die Viertelnoten sind Viertheile des Taktes, u. s. w. Diese Taktart heißt darum auch ganz mit Recht: Zweizweiteltakt, und wird vorgestellt durch das Zeichen $\frac{2}{2}$, nicht selten aber auch, statt dessen, durch

ein durchstrichenes C, oder eine durchstrichne groſſe Ziffer 2:



wiewohl wenigstens dieses letztere Zeichen, wie wir Seite 92 sehen werden, dieser Taktart nicht ganz eigentlich zukommt. Der Zweizweiteltakt wird zuweilen auch Alla-Brevetakt genannt; auch dieser Name gebührt ihm jedoch nicht eigentlich; wenigstens thäte man wohl, ihn jederzeit durch den Beisatz: kleiner Alla-Brevetakt von dem groſſen, eigentlichen Alla-Brevetakte zu unterscheiden.

§. 88.

Die Takttheile dieses Zweizweitel- oder kleinen Alla-Brevetaktes können entweder in grade, oder in ungrade Unterabtheilungen zerfallen. Im ersten Falle ist er ein grader Takt mit graden Unterabtheilungen. Folgende Figur giebt davon ein Bild:

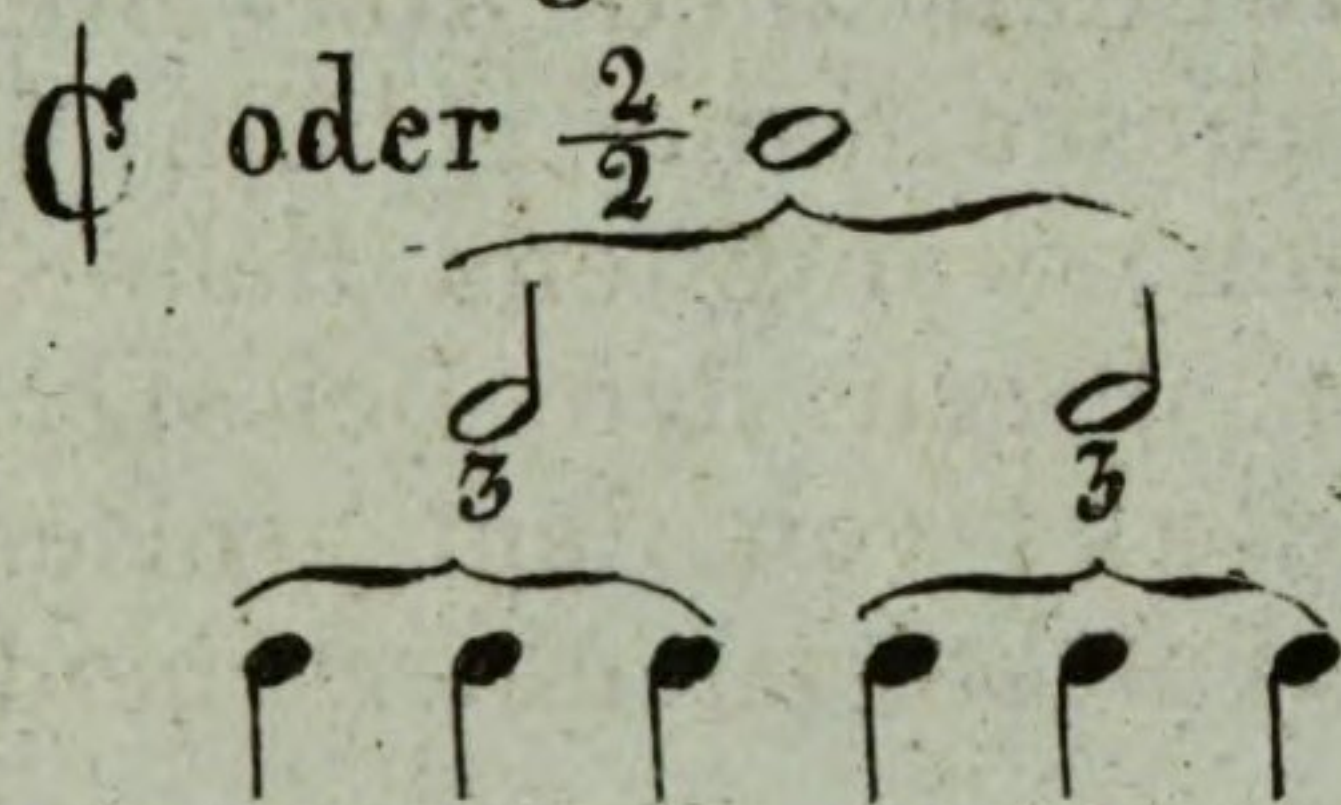


Die zwei halben Noten machen zusammen die Haupttheile des Taktes, die Takttheile aus,

jeder Takttheil, jede halbe Note, ist unterabgetheilt in zwei Viertel, jede sogenannte Viertelnote, weiter in zwei sogenannte Achtel, u. s. w.

§. 89.

Sind aber die Takttheile, die Hälften des Zweizweiteltaktes, nicht in zwei, sondern in drei Glieder unterabgetheilt, so erscheint ein grader Takt mit ungraden Unterabtheilungen.



In einem solchen Takte können zwar die Takttheile, oder Takthälften, ganz folgerecht durch sogenannte halbe Noten vorgestellt werden; allein um die Drittheile, in welche jede halbe Note zerfällt, die Drittelhälften, oder Hälftendrittel vorzustellen, hat man kein anderes Zeichen, als die sogenannten Viertelnoten, deren nun drei eine halbe Note vorstellen, und folglich sechs Viertel ein Ganzes gelten müssen! Um dieses anzuzeigen, pflegt man dann über jede drei Viertelnoten eine Ziffer 3 zu setzen, und nennt eine solche kleine Gruppe von drei sogenannten Viertelnoten eine Vierteltriole, eine Triole (ein Gedritte, eine Dreizahl) von Viertelnoten.

§. 90.

Oder die zwei Takttheile des Alla Breve-taktes werden auch wohl in zwei Glieder unter-

abgetheilt, diese Unterabtheilungen aber erst in drei noch weiter untergeordnete Theile: nämlich der ganze Takt in zwei halbe Noten, jede von diesen in zwei Viertelnoten, und jede Viertelnote erst noch einmal in drei sogenannte Achtelnoten (hier aber eigentlich Zwölftelnoten), welche drei zusammen eine Achteltriolen heißen. Man sehe hier das Bild einer Gliederung dieser Art:



§. 91.

Die Noten einer Triole können selbst auch wieder in kleinere Theile zergliedert erscheinen. So kann nämlich, in dem auf Seite 85 abgebildeten Falle, jede der drei Noten der Vierteltriolen wieder in zwei sogenannte Achtelnoten zergliedert werden:



Eine solche in sechs Noten zerspaltene Triole pflegt man dann eine Sextole zu nennen. Mehr davon unten §. 93.

§. 92.

Man verwechsle diesen Fall nicht mit dem zu §. 90. abgebildeten $\frac{2}{3}$. In beiden sieht man zwar zwölf sogenannte Achtelnoten den Takt ausfüllen; aber im Beispiel von §. 90. sind die Achtelnoten ungrade Theile (Drittel) von graden Theilen, von den zwei Viertelnoten; im Beispiele des §. 91. aber erscheinen die sogenannten Achtelnoten als grade Theile (Hälften) von ungraden, von den drei Viertelnoten einer Vierteltriolen; dort machen je drei Achtelnoten eine wirkliche Viertelnote; hier aber machen je zwei Achtelnoten eine der drei Viertelnoten einer Vierteltriolen aus. Das nachstehende Beispiel einer Triolenfigur, Fig. 1. in Vergleichung gegen die Sextolen von Fig. 2. wird den Unterschied in der wirklichen Anwendung noch anschaulicher zeigen.



Noch eine andre ganz wesentliche Verschiedenheit zwischen Triolen und Sextolen kann hier noch nicht erklärt werden; man wird sie aber von selbst entdecken, wenn man weiter unten, Seite 107, den Unterschied zwischen $\frac{3}{4}$ -, und $\frac{6}{8}$ -Takt gelesen haben wird.

Uebrigens sind manche Tonsetzer, oder auch Schreiber, nachlässig genug, nicht selten zwei Triolen durch die Geltungsstriche (Rippen) zusammen zu hängen, so daß sie das äußere An-

sehen von Sextolen haben: Fig. 1. — Ja manchmal setzen sie gar noch eine Ziffer 6, statt 3, darüber, Fig. 2. Da mag dann freilich der Leser zusehen, wie er das Wahre erräth!

Fig. 1.



Fig. 2.



§. 93.

Aus dem von §. 89. bis hierher Angeführten haben wir gesehen, wie man der im §. 79. gerügten Einseitigkeit unsrer Noteneintheilungs-Art, bei den im graden Takte vorkommenden ungraden Unterabtheilungen, möglichst nachzuhelfen sucht, durch Triolen, Sextolen und dergl. Die Nachhilfe durch solche Behelfe und Surrogate bleibt indessen doch immer unvollkommen. So lang eine Note in drei oder sechs gleichförmige Theile zerlegt werden soll, geht wohl alles ganz gut; so wie aber etwas Mehres verlangt wird, fällt die Bezeichnung leicht etwas verwickelt und fast verworren aus: z. B. man wollte eine Note einer Triole punktiren, oder pausiren; Fig. 1, oder nur eine oder zwei davon in kleinere Hälften zerspalten, Fig. 2, oder zwei davon in Eine Note zusammenziehen, Fig. 3:

Fig. 1.





Noch verwickelter würde die Eintheilung, wenn man gar jede Note einer Triole wieder in drei Theile zerspaltten sollte, u. s. w.

Glücklicherweise kommen solche verwickelte Unterabtheilungen nur selten (in sehr langsamen Sätzen) vor. Eine jedesmal deutlich darübersetzte Verbindungsklammer — mit der Ziffer 3 würde übrigens in jedem Fall zur Verständlichkeit der Eintheilung sehr dienlich sein. Ja, die Ziffer 3 gehörte eigentlich auch selbst über sogenannte Sextolen (welche Benennung ohnehin an sich selbst unbündig ist, wie man schon an mehreren der eben angeführten Beispiele sieht, wo man nicht recht weiß, ob man sie Triolen, oder Sextolen nennen soll. Es sind aber alles Triolen, nur verschiedenartig weiter zergliedert. Man vergleiche noch damit §. 117, am Ende.)

2.) Zweiviertel-, Zweiachtel-, und $\frac{2}{16}$ - Takt.

§. 94.

Man kann die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, nach Belieben, statt durch halbe

Noten, auch durch zwei sogenannte Viertelnoten bezeichnen; und so entsteht der zwei Vierteltakt.

In diesem wird also die Geltung eines ganzen Taktes durch eine sogenannte halbe Note vorgestellt. Die Takttheile zerfallen dann ebenfalls wieder in grade oder ungrade weitere Unterabtheilungen. Man sehe hier das Bild dieser Taktart: wo die ungraden Unterabtheilungen durch Achtels- oder Sechszehntelstriolen u. s. w. vorgestellt werden.



Hier passen die teutschen Ausdrücke Viertels-, Achtels-Noten, u. s. w. vollends gar nicht mehr. Die Viertelnote ist der halbe Takt, das Achtel ist dessen vierter Theil, die Achtel in den Triolen sind Sechstel, u. s. w.

Das Zeichen dieser Takt-Art ist: $\frac{2}{4}$, weil ein ganzer Takt aus zwei sogenannten Viertelnoten besteht; es ist aber eine ebenfalls uneigentliche Bezeichnung, weil die sogenannten Viertel eigentlich Hälften sind.

Da übrigens im $\frac{2}{4}$ -Takte die Achtelnoten eben das vorstellen, was im $\frac{2}{2}$ -Takt die Viertelnoten, so gehen, unter sonst gleichen Um-

ständen, die Viertel des $\frac{2}{2}$ -Takts grade so geschwinde, wie die Achtelnoten im $\frac{2}{4}$ -Takt, die Achtel in jenem wie die 16tel in diesem, u. s. w.

Von allem Uebrigen, was vom $\frac{2}{2}$ -Takte, § 88 bis 93, gesagt ist, läßt sich die Anwendung auf den $\frac{2}{4}$ -Takt leicht von selber machen, so wie auf alle folgenden Taktarten.

§. 95.

Aus dem Obigen erklären sich auch der Zweiachtel-, und Zweisechszehnteltakt von selbst. Ersterer entsteht, wenn man die Takttheile durch sogenannte Achtelnoten vorstellt. Er ist wenig gebräuchlich, sein Zeichen ist: $\frac{2}{8}$. Uebrigens ist das vom $\frac{2}{4}$ -Takt Gesagte leicht auf diesen anzuwenden, so wie auf den noch seltneren $\frac{2}{16}$ -Takt.

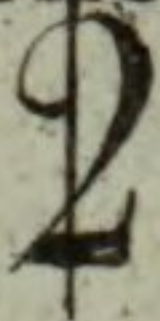
3.) Grofser Alla-Breve-Takt, oder $\frac{2}{1}$ -, Zweieinseltakt.

§. 96.

Man kann die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, nach Belieben, auch durch grössere Noten, als durch halbe, bezeichnen, nämlich durch Semibreves, sogenannte ganze Noten.

Diese Taktart verdient den Namen Alla-Brevetakt mit mehr Recht als der vorhin angeführte kleine sogenannte Alla-Brevetakt, weil eine brevis (§. 79. Fig. 2. oder 3.) grade einen solchen grofsen Alla-Brevetakt ausmacht.

Das Zeichen für diese Taktart ist eine grofse Ziffer 2, oder, noch bezeichnender, eine solche durchschnittene Ziffer:



Manchmal wird sie auch, wiewohl nicht sehr treffend, durch das, mehr dem Zweizweiteltakt eigentümliche Zeichen eines durchstrichenen C, vorgebildet, oder gar durch ein undurchstrichnes C, welches Zeichen aber mehr dem zusammengesetzten Viervierteltakt angehört, den wir weiter unten kennen lernen.

In diesem $\frac{2}{4}$ -Takte, wo die sogenannten halben Noten eben das vorstellen, was im $\frac{2}{2}$ -Takte die Viertel, oder im $\frac{2}{4}$ -Takt die Achtel, gehen also, unter sonst gleichen Umständen, die halben Noten auch grade so geschwind wie die Viertel im $\frac{2}{2}$ -, oder die Achtel im $\frac{2}{4}$ -Takt, u. s. w.

§. 97.

Des Viervierteltaktes, so wie des $\frac{6}{8}$ - und $\frac{12}{8}$ -Taktes, welche beide letztere gewissermassen auch als grade Taktarten angesehen werden können, geschieht hier noch keine Erwähnung; sie kommen später, unter den zusammengesetzten Taktarten vor.

B.) *Ungrade Taktarten.*

§. 98.

Ungrader Takt ist der, welcher aus drei Takttheilen besteht. Nach der üblichen Einteilung unsrer Notengeltungen (§. 79.) giebt es gar keine Notengestalt, welche einen gan-

zen dreitheiligen Takt an Einem Stück vorstellte, und man muß sich damit helfen, daß man eine Note, durch Beisetzung eines Punktes, auf das Anderthalbfache ihrer ursprünglichen Geltung erhebt, und die ihr auf diese Art verliehenen drei Hälften nun als ihre drei Drittel oder Takttheile ansieht.

Die einzelnen Taktarten dieser Klasse sind folgende.

1.) Dreizweiteltakt.

§. 99.

Wählt man, um die Takttheile einer ungraden Taktart zu bezeichnen, sogenannte halbe Noten, so entsteht der Dreizweiteltakt: $\frac{3}{2}$. Eine punktirte ganze Note stellt hier die Dauer des ganzen Taktes vor. Die Takttheile sind entweder unterabgetheilt in 2, oder in 3 Theile; im ersten Fall ist er ein ungrader Takt mit grader Unterabtheilung, im zweiten ein ungrader mit ungrader, mit Trioleneintheilung. Bei dieser letztern tritt dann auch wieder all das ein, was oben, §. 86. bis 93., von Triolen angeführt worden.



Die Namen: halbe Note, Viertel u. s. w. passen übrigens, wie auch hier leicht einzu-

sehen, auf alle ungrade Taktarten nur ganz uneigentlich, und ebenso die Benennung und Bezeichnung Dreizweitel, $\frac{3}{2}$, da die sogenannten Zweitel in diesem Takt eigentlich Drittel sind.

2.) Dreiviertel-, Dreiachtel-, und $\frac{3}{8}$ -Takt.

§. 100.

Bedient man sich, zur Bezeichnung der drei Takttheile, der sogenannten Viertelnoten, so entsteht der Dreivierteltakt: $\frac{3}{4}$.

Sieht man Achtelnoten als Zeichen der Takttheile an, so hat man den $\frac{3}{8}$ -Takt; und auf ähnliche Art erklärt sich der nicht mehr übliche $\frac{3}{16}$ -Takt.

Auf diese drei Taktarten ist das im vorigen § Gesagte leicht anzuwenden.

3.) Grofser $\frac{3}{1}$, Dreieinseltakt.

§. 101.

Will man die drei Takttheile durch recht grofse Noten, durch sogenannte ganze, vorstellen, so entsteht der $\frac{3}{1}$ -Takt, welcher selten mehr vorkommt. Er wird angezeigt durch eine grofse: 3.

C.) Nutzen der verschiednen Bezeichnungen einfacher Taktarten.

§. 102.

Ueherblickt man die bisher durchgangnen Taktarten, so findet man, dafs alle grade Taktar-

ten, der $\frac{2}{1}$ -Takt, der $\frac{2}{2}$ - oder $\frac{1}{4}$ -Takt, der $\frac{2}{4}$ - und der $\frac{2}{8}$ -Takt u. s. w. im Grunde nur Eins und Dasselbe unter verschiedenen Gestalten oder Darstellungsformen sind, je nachdem man sogenannte ganze, halbe, oder Viertelnoten, u. s. f., zur Bezeichnung der Takttheile wählt; und eben so sind die obigen verschiedenen Arten ungrader Takte eigentlich nur Spielarten einer Gattung, nur verschiedene Arten eine und dieselbe Taktart durch Zeichen vorzustellen.

Eben darum, und da sich eine halbe Note grade so zur Viertelnote verhält, wie eine Viertelnote zur Achtelnote, u. s. w., so wär es wohl gar im Grunde ganz gleichgiltig, welche Art zu schreiben man wählte; jedes Tonstück im $\frac{2}{4}$ -Takt könnte eben so gut in $\frac{2}{2}$ -Takt geschrieben sein, als in $\frac{2}{8}$ - oder $\frac{2}{1}$ -Takt; zumal da man durch die Tempobezeichnungen Allegro, Adagio, u. s. w. hinreichend andeuten könnte, wie geschwinde die Achtel-, oder Viertel-, oder halbe Noten genommen werden sollen, so dafs Allegro $\frac{2}{4}$ ohngefähr eben so geschwind wäre, und Dasselbe bedeuten könnte, wie Adagio $\frac{2}{8}$.

An sich selber ist dies freilich auch richtig; allein man ist übereingekommen, dafs der $\frac{2}{2}$ -Takt eine andre Art von Vortrag erhält, als der $\frac{2}{4}$ - oder gar $\frac{2}{8}$ -Takt; der $\frac{3}{2}$ -Takt einen andern als der $\frac{3}{8}$ -Takt, und zwar so, dafs ein Tonstück um desto leichter und sanfter vorgetragen wird, je kleinere Noten dessen Takttheile bezeichnen, oder mit andern Worten, je gröfser der Nenner, die untere Ziffer, des Bruches ist, und desto gewichtiger und derber, je gröfser die Notengattung; ferner, dafs z. B. die Viertelnoten im Allegro viel anders vorgetragen werden, als die Sechszehntel im Adagio, obgleich

letztere ungefähr eben so geschwind gehen als jene.

In dieser Hinsicht bietet also die Verschiedenheit der Taktbezeichnungsarten dem Tonsetzer ein Mittel dar, den Karakter anzuzeigen, in welchem er sein Tonstück vortragen haben will; und darum ist es wichtig, die passendste Taktbezeichnungsart zu wählen. Die ältern Tonsetzer hielten so sehr hierauf, daß man bei ihnen wohl zuweilen $\frac{2}{16}$ -, und $\frac{3}{16}$ -Takt findet.

IV.) *Z e i t g e w i c h t.*

A.) *Ueberhaupt.*

§. 103.

Die Symmetrie der genau gegen einander abgemessnen Länge der Zeiten ist es aber nicht allein, was die Wesenheit und den eigentümlichen Reiz des Rhythmus ausmacht, sondern unser inneres Gefühl fügt noch etwas Eignes hinzu. Wir legen gleichsam unwillkürlich auf die erste Zeit jeder kleinern oder grössern Gruppe, innerlich mehr Gewicht, als auf den folgenden, oder auf die zwei folgenden Zeittheile, so daß der symmetrischen Folge gleicher Zeitlängen eine symmetrische Abwechselung grösseren und geringern innern Gewichts der Zeiten entspricht, den Moment des Anfangs jeder Gruppe durch eine innere Benachdrückung bezeichnet, und so dem Ganzen Bestimmtheit, Leben und Bedeutung giebt.

Die auf solche Art mehr oder weniger merklich benachdruckten Zeiten nennt man

schwere und leichte Zeiten. (Man gebraucht dafür auch die Ausdrücke: gute und schlechte, starke und schwache, auch wohl lange und kurze Zeit, entlehnt von innerlich langen oder kurzen Silben in der poetischen Metrik.)

B.) Schwere und leichte Takttheile.

§. 104.

In jedem Takt ist also der erste Takttheil der schwerste; jeder zweitheilige Takt hat demnach einen schweren und einen leichten Takttheil; jeder dreitheilige aber einen schweren, und zwei leichte.

Dies soll nun zwar nicht heißen, daß die erste Hälfte eines Taktes immer wirklich gewichtiger und stärker (mehr forte) vorgetragen werden müsse, als die folgende: es ist hier vielmehr von einer innern Gewichtigkeit die Rede, welche das Gefühl eines jeden Zuhörers jedem ersten Takttheile von selbst beilegt. Indessen ist doch so viel wahr, daß es dem Gefühl immer eine eigne Art von Stofs und Ruck versetzt, wenn, umgekehrt, der leichtere Takttheil durch gröfsere äussere Tonstärke vor dem innerlich schwereren ausgezeichnet wird, z. B.



Den schwereren Takttheil nennt man übrigens auch wohl Niederschlag, Thesis, den leichten aber Aufschlag oder Aufstreich, Arsis, weil man beim Takt schlagen den letzteren durch Aufheben der Hand bezeichnet, jenen aber durch Niederschlagen.

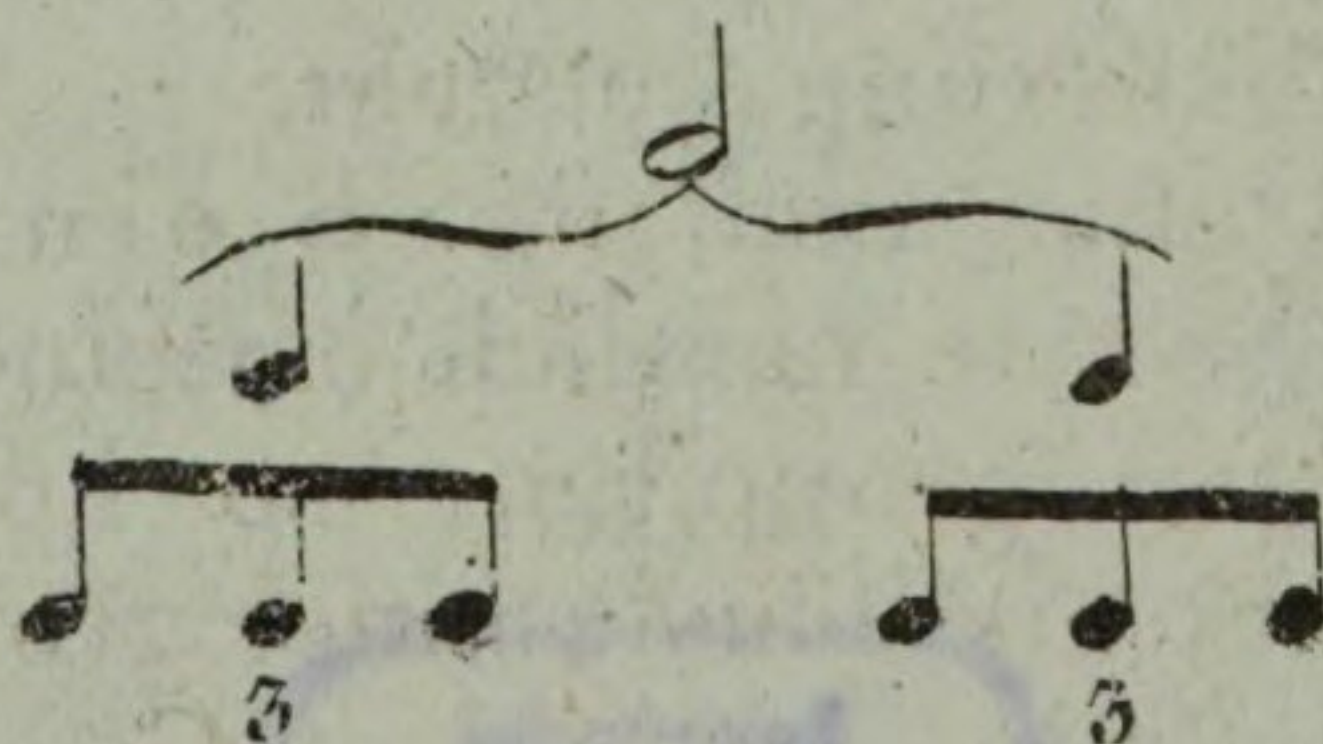
C.) *Gewichts-Verschiedenheit der Taktglieder und kleinerer Zeittheile.*

§. 105.

So wie von zwei oder drei zusammen gehörenden Takttheilen der erste immer schwerer ins Gehör fällt als der oder die folgenden, eben so findet auch rücksichtlich der Taktglieder und kleinern untergeordneten Zeittheile und Noten unter sich selbst, wieder eine ähnliche Verschiedenheit des innern Gewichtes statt. So ist im $\frac{2}{4}$ -Takte das zweite Achtel leichter als das Erste, das Dritte schwerer als das Zweite und Vierte,



oder, bei Trioleneintheilung



die erste Achtelnote jeder einzelnen Triole schwerer als die beiden folgenden.

Eben so lassen sich auch, unter den noch weiter unterabgetheilten Zeittheilchen, immer schwerere von leichteren unterscheiden.

D.) *Gewichtverschiedenheit grösserer Zeitgruppen.*

§. 106.

Auch zwischen grössern Gruppen rhythmischer Theile findet ein Unterschied des inneren Gewichtes statt, so daß man auch wohl den einen Takt mehr als den andern innerlich benachdruckt. Hier greift nun die folgende Lehre von den höheren Rhythmen ein.

V.) *Rhythmische Perioden, oder höhere Rhythmen.*

A.) *Ueberhaupt.*

§. 107.

Wir haben bisher gesehen, wie Takttheile sich paarweise, oder dreize, zu Takten als höhern Ganzen zusammen gruppiren, und abwärts sich in kleinere Zeittheile spalten, und wie dergestalt unter den Zeittheilen, welche einen Takt ausmachen, bis in die kleinsten Unterabtheilungen herab, eine symmetrische Ordnung und Gliederung entsteht.

Es giebt aber auch noch eine höhere Symmetrie. So wie nämlich einzelne Zeittheile sich zu Takten gruppiren, so können auch mehrere Takte, als Theile einer grössern Grup-

pe zusammengefaßt erscheinen. Eine solche Taktgruppe wollen wir einen größeren oder höheren Rhythmen nennen. Er ist in der Tonsprache ungefähr eben das, was ein Sensus in der Wortsprache, oder ein Vers in der Metrik.

Man kann auch noch weiter gehen, und einem solchen größern Rhythmen wieder einen gleichen Zweiten oder Dritten an die Seite setzen, so daß diese zwei oder drei zusammen wieder einen höhern Rhythmen bilden. So machen z. B. in folgenden Sätzen

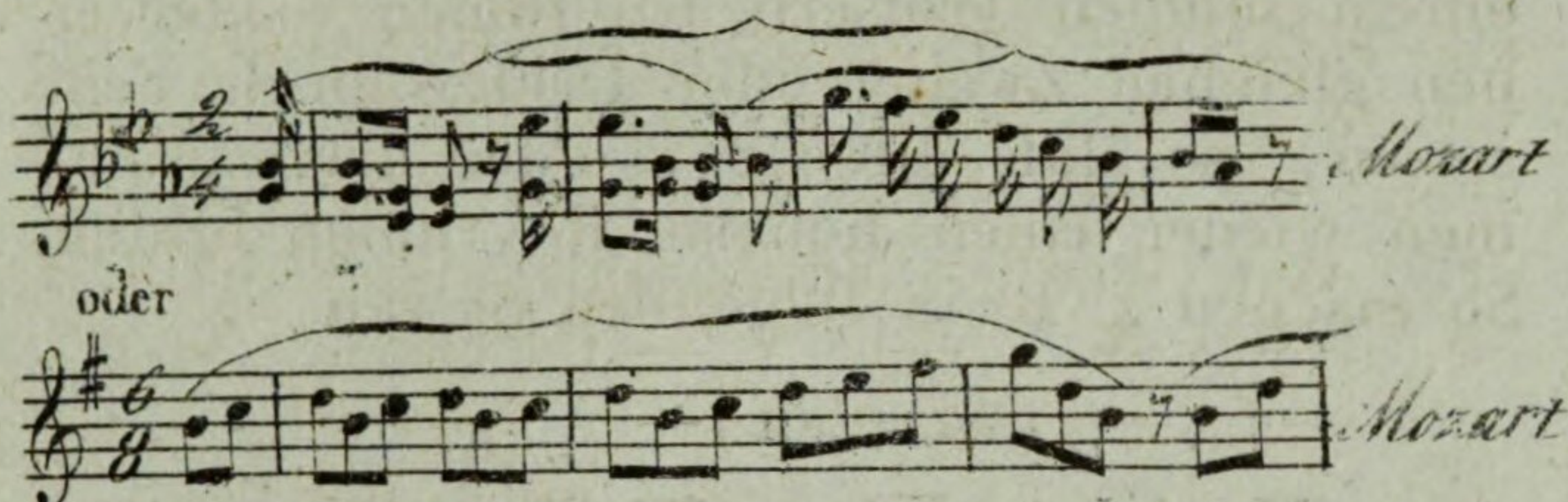


je zwei Takte zusammen einen kleinen Rhythmus aus; diese bilden, je zwei und zwei zusammen, wieder zwei Rhythmen höherer Gattung, und diese zwei stehen sich hinwieder so ähnlich gegenüber, daß sie zusammen Einen Hauptrhythmus ausmachen, welcher durch Einschnitte in kleinere Perioden abgetheilt erscheint. Einschnitt, oder Zäsur, pflegt man nämlich den Punkt zu nennen, wo ein Periode endet, und ein neuer anfängt, oder überhaupt das Ende eines Perioden. Im obigen Beispiele sind vier Einschnitte.

§. 108.

Es ist übrigens nicht nöthig, daß ein Periode grade mit dem Takt anfangen, ebenso

wenig als z. B. in jedem Worte die erste Silbe die Gewichtssilbe, oder in einem rhetorischen Sensus grade das erste Wort das betonteste ist; sondern ein Periode sowohl, als ein ganzes Tonstück, kann eben so gut auch mit leichten Noten, folglich im Aufstreich, oder Aufschlag, anheben;



Es ist ungefähr wie ein Vers mit jambischem, oder anapästischem Anfang.

§. 109.

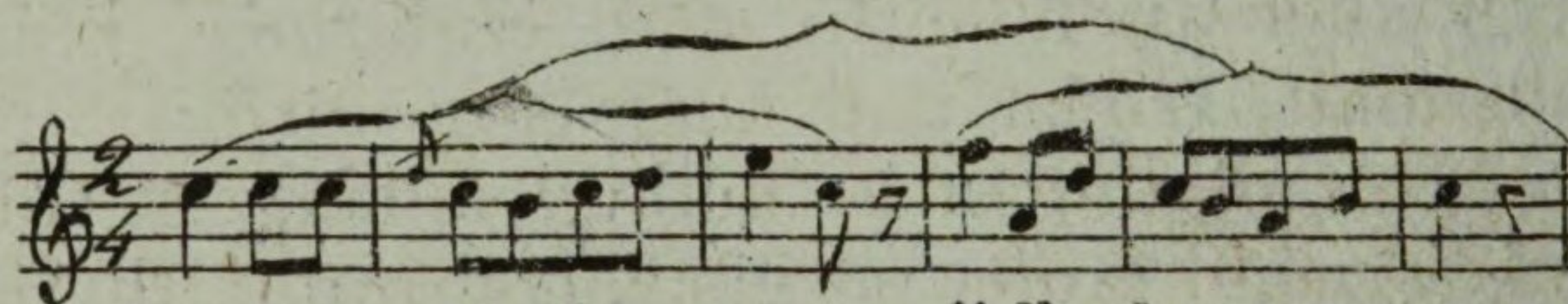
Ebenso kann auch das Ende eines Perioden bald auf einen schweren, bald auf einen leichten Takttheil fallen. Im obigen Beispiele fällt die erste Zäsur auf einen schweren Takttheil, der zweite Einschnitt aber auf einen leichten. Man pflegt diese zwei verschiedenen Gattungen von Zäsuren durch die Ausdrücke: männliche und weibliche zu unterscheiden. Auch diese Benennungen sind aus der poetischen Metrik entlehnt: in der Lehre vom Versbau nennt man nämlich einen Vers, wenn er mit einem Worte endet, dessen letzte Silbe eine Gewichtssilbe, d. h. schwerer als die vorhergehende ist, (wie z. B. «Gewalt» — «Beweis» — «überrascht», — einen männlichen, weiblich hingegen heißen Endungen wie folgende: «gewaltig», — «beweisen», — «überraschen».

B.) *Verschiedne Gattungen größerer Rhythmen.*

§. 110.

Wie wir Takte bald aus zwei, bald aus drei Theilen sich zusammen setzen sahen, ebenso kann auch ein größerer Rhythmus entweder aus einer graden, oder ungraden Anzahl, entweder grader, oder ungrader Takte gebildet sein. Es giebt daher Perioden

- a.) von einer graden Anzahl grader Takte;
 - b.) — — — — ungrader — ;
 - c.) — — ungraden — grader — ;
 - d.) — — — — ungrader — .
- Beispiele von a.) findet man leicht überall, vorzüglich in Märschen; von b.) vorzüglich in Minuetten und Walzern; Beispiele von c.) kommen seltner vor. Hier ist eines:



oder:) wiewol schon etwas auffallender)



Ein bekanntes Beispiel von d.) ist der bekannte „schwäbische Wirbeltanz“:



oder ein andres bekantes Volkslied



Die Benutzung der unter c) und d) erwähnten, bis jetzt seltener gebrauchten Rhythmen könnte den Tonsetzern wohl zuweilen als ein Mittel dienen, neu zu sein, ohne dadurch gesucht oder bizarr zu werden: denn man wird nicht läugnen, daß die eben angeführten Beispiele so rund und symmetrisch klingen, und dem Gehör eingehn, als jeder andre grade Rhythmus.

§. 111.

Je weiter die rhythmische Symmetrie getrieben wird, desto runder, glatter und überschaubarer wird das Tonstück.

Indessen muß diese Abrundung doch auch nicht allzu weit getrieben werden, da bekanntlich jedes Kunstwerk durch allzu viel Symmetrie zwar an sich klar, faßlich, leicht überschaubar, eine solche Musik also freilich allemal fließend und glatt eingehend, ebendadurch aber auch leicht allzu einförmig, ja am Ende matt, trivial und langweilig wird.

Eben darum ist es nöthig, in längern Tonstücken nicht lauter so gar kugelrunde Rhythmen von 2, 4, 8 Takten ganz symmetrisch an einander zu reihen, sondern mit unter auch längere, und weniger leicht überschaubare Rhythmen einzuflechten, welche dann an keine bestimmte, abgerundete Taktzahl mehr gebunden sind. Hier sind also Rhythmen von fünf, oder sieben, und mehr Takten mitunter zulässig, ja zuweilen sehr zweckmäfsig und wohlthuend.

Ueberhaupt aber rathe ich, sich nicht allzu sehr mit abzählen der Takte eines Perioden abzugeben, sondern sich hier dem Gefühle zu überlassen. Dieses widerstrebt von selbst jedem rhythmisch unförmigen Perioden,

und wo das Gefühl nicht widerstrebt, da ist der Rhythmus auch gut, er bestehe nun aus 5, aus 7, oder aus so viel oder wenig Takten als er immer will.

Sehr weitläufig handelt von der Taktzahl der Tonphrasen K o c h in s. Anweisung zur Composition, deren zweiter Band sich fast einzig mit diesem Gegenstand beschäftigt.

C.) *Leichte und schwere Takte.*

§. 112.

Die Gliederung der gröfseren Rhythmen ist eine mehr ins Grofse gehende Symmetrie, übrigens der des Taktbaues völlig ähnlich, nur alles nach gröfserem Mastabe. Wie der Takt aus mehreren Takttheilen besteht, ebenso bilden mehrere Takte die Theile eines gröfsern Rhythmus, und mehrere solche Rhythmen bilden wieder Theile einer noch höheren rhythmischen Gruppe.

Darum unterscheiden sich in solchen Rhythmen die Takte, rücksichtlich ihres gröfsern oder geringern inneren Gewichtes, eben so von einander, wie die Takttheile unter sich: d. h. es heben sich schwere Takte vor leichteren heraus, wie unter den Takttheilen die schwerern sich vor den leichtern herausheben. Im viertaktigen Rhythmus ist so der erste Takt der schwerste, nach ihm der dritte; leicht aber sind der 2te und 4te.

VI.) *Zusammengesetzte Taktarten.*

§. 113.

Eben weil der Bau eines gröfseren Rhythmus eigentlich das im Grofsen ist, was der

Taktbau im Kleinern, und mehrere Takte sich zu einem höheren Rhythmus oder Perioden gruppiren, wie mehrere Takttheile zu einem Takt, ein Periode demnach gleichsam ein Takt höherer Ordnung, oder größerer Gattung ist, so betrachtet und schreibt man ihn zuweilen auch wirklich als solchen: d. h. statt nach jedem einfachen Takt einen Taktstrich zu setzen, setzt man einen solchen nur am Ende einer Gruppe von 2 oder mehren Takten, und läßt die mittlern Taktstriche aus. Z. B. die auf Seite 102 angeführte Tanzmelodie läßt sich auch wohl also schreiben:



wodurch ein Takt von neun Achtelnoten erscheint, in welchem jedes Achtelgedritte, welches zuvor einen Takt ausmachte, jetzt nur als Theil eines größern Taktes auftritt, und zwar das erste Gedritte, welches zuvor der schwere Takt war, jetzt als schwerer Takttheil, die beiden folgenden leichten Takte jetzt als leichte Takttheile. Dieser Ansicht haben unsre zusammengesetzten Taktarten ihre Entstehung zu verdanken. Ihr Wesen wird nunmehr leicht erklärt und eingesehen werden können.

A.) *Grade Zusammensetzungen grader Takte.*

§. 114.

Zwei $\frac{2}{2}$ -Takte, durch Auslassung des zwischen ihnen stehenden Taktstriches, in Einen

G 2

Takt zusammengezogen, geben den sogenannten großen ganzen Takt, $\frac{4}{2}$, wo nämlich vier sogenannte halbe Noten die Takttheile vorstellen. Diese Taktart ist nicht mehr sehr gebräuchlich.

Zwei zusammengezogene $\frac{2}{4}$ -Takte geben den gewöhnlichen Viervierteltakt, welchen man entweder durch: $\frac{4}{4}$, oder gewöhnlicher durch das Zeichen: C, andeutet.

Aus dem oben, §. 94 und 96 angeführten Grunde, müssen, unter sonst gleichen Umständen, die Viertelnoten im C- oder $\frac{4}{4}$ -Takt eigentlich grade so geschwind gehen, wie halbe Noten im kleinen $\frac{4}{4}$ - oder $\frac{2}{2}$ -Takt, die Viertel im $\frac{4}{2}$ -Takte wie die Achtel im $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{4}{4}$ -Takt, u. s. w.

Das ähnliche Verhältniß wird sich auch für alle nun nachfolgende Taktarten leicht von selbst finden lassen.

Zwei $\frac{2}{8}$ -Takte in Einen zusammengezogen, würden einen $\frac{4}{8}$ -Takt geben, und zwei $\frac{2}{16}$ -Takte den $\frac{4}{16}$ -Takt. Diese beiden Gattungen werden aber nie geschrieben, man setzt dafür immer $\frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{8}$.

B.) Grade Zusammensetzungen ungrader Takte.

§. 115.

Zwei $\frac{3}{2}$ -Takte, in Eins zusammengezogen, bilden einen $\frac{6}{2}$ -Takt, der aber wenig mehr gebräuchlich ist.

Zwei $\frac{3}{4}$ -Takte geben $\frac{6}{4}$ -Takt, und zwei $\frac{3}{8}$ -Takte den bekannten $\frac{6}{8}$ -Takt. Zwei $\frac{3}{16}$ -Takte gäben einen $\frac{6}{16}$ -Takt.

§. 116.

Diese zusammengesetzten Taktarten sind von gewissen einfachen dreitheiligen, denen sie zum Theil ähneln, doch sehr wesentlich verschieden. So gehen z. B. auf einen $\frac{3}{4}$ -Takt zwar grade, wie auf einen $\frac{6}{8}$ -Takt, sechs Achtelnoten; allein in jenem sind die Achtelnoten zu zwei und zwei gruppirt, in diesem aber zu drei und drei; in Jenem sind die Achtelnoten grade Unterabtheilungen (Hälften) ungrader Theile (der 3 Viertelnoten, der Taktdrittel,) im $\frac{6}{8}$ -Takt hingegen sind die Achtelnoten ungrade Theile (Drittel) grader Theile (der zwei Takthälften):



In jenem ist je das erste, dritte und fünfte Achtel schwerer als das zweite, vierte und sechste, in diesem aber je das 1te und 4te schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste; der $\frac{6}{8}$ -Takt läßt sich in zwei Hälften theilen, deren jede mit einem schweren Takttheil anfängt, der $\frac{3}{4}$ -Takt aber ist nicht in Hälften theilbar, ohne einen Takttheil in der Mitte durchzuschneiden.

Auf gleiche Art läßt sich der Unterschied des $\frac{6}{2}$ -, $\frac{6}{4}$ -, und $\frac{6}{16}$ -Taktes vom $\frac{3}{1}$ -, $\frac{3}{2}$ - und $\frac{3}{8}$ -Takte leicht einsehen. — (Man werfe bei dieser Gelegenheit einen Blick zurück auf §. 92)

C.) *Ungrade Zusammensetzungen grader Takte.*

§. 117.

Wir haben bis jetzo zweierlei Gattungen von zusammengesetzten Takten dadurch erhalten, daß wir entweder zwei zweitheilige, oder zwei dreitheilige Takte, in Einen zusammenzogen, und dadurch grade Zusammensetzungen erzeugten. Nun kommt die Reihe an die ungraden.

Hier sollte denn mit Zusammenziehung von drei zweitheiligen Takten der Anfang gemacht werden; allein diese Klasse von Taktarten kommt eigentlich gar nicht vor. Und dies ist auch sehr gut, denn sie würden häufige Zweideutigkeit veranlassen. Eine aus drei zweitheiligen Takten zusammengesetzte würde nämlich grade so viele Takttheile haben, als eine aus zwei dreitheiligen, nämlich sechs, da 2 mal 3 eben so viel ist als 3 mal 2; z. B. ein aus drei $\frac{2}{4}$ -Takten zusammengesetzter Takt würde einen $\frac{6}{4}$ -Takt geben, so wie oben die Zusammenziehung von zwei $\frac{3}{4}$ -Takten ebenfalls einen $\frac{6}{4}$ -Takt gab. Freilich wären beide wesentlich von einander verschieden, je nachdem nämlich



oder



(§. 116.) allein, der, auf beide Arten passenden Vorzeichnung $\frac{6}{4}$, würde man doch nicht

ansehen können, welche von beiden Arten gemeint sei. Der Gebrauch aber hat hier das beste Mittel erfunden, solche Zweideutigkeiten zu beseitigen. Die Tonsetzer, fast ohne Ausnahme, pflegen nämlich die letztere Art von sechstheiligem Takte gar nicht zu gebrauchen, und dadurch weiß man, daß, wenn oben eine 6 steht, ($\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, u. s. w.) damit keine Zusammensetzung aus drei graden Takten gemeint sei, sondern eine aus zwei ungraden, daß also nicht der 1te, 3te und 5te Takttheil die schweren sein sollen, sondern der 1te und 4te, und der Takt nicht in drei Drittheile zu theilen ist, und jedes von diesen in zwei Hälften; sondern der Takt in zwei Hälften, und jede dieser Hälften in Drittel.

D.) *Ungrade Zusammensetzungen ungrader Takte.*

§. 118.

Drei $\frac{3}{2}$ -Takte geben einen $\frac{9}{2}$ -Takt, der aber äußerst selten vorkommt.

Drei $\frac{3}{4}$ -Takte einen $\frac{9}{4}$ -Takt, welcher wohl vorkommen kann.

Drei $\frac{3}{8}$ -Takte bilden den nicht selten vorkommenden $\frac{9}{8}$ -Takt, wovon schon auf Seite 105 ein Beispiel steht.

E.) *Mehrfach zusammengesetzte Taktarten.*

§. 119.

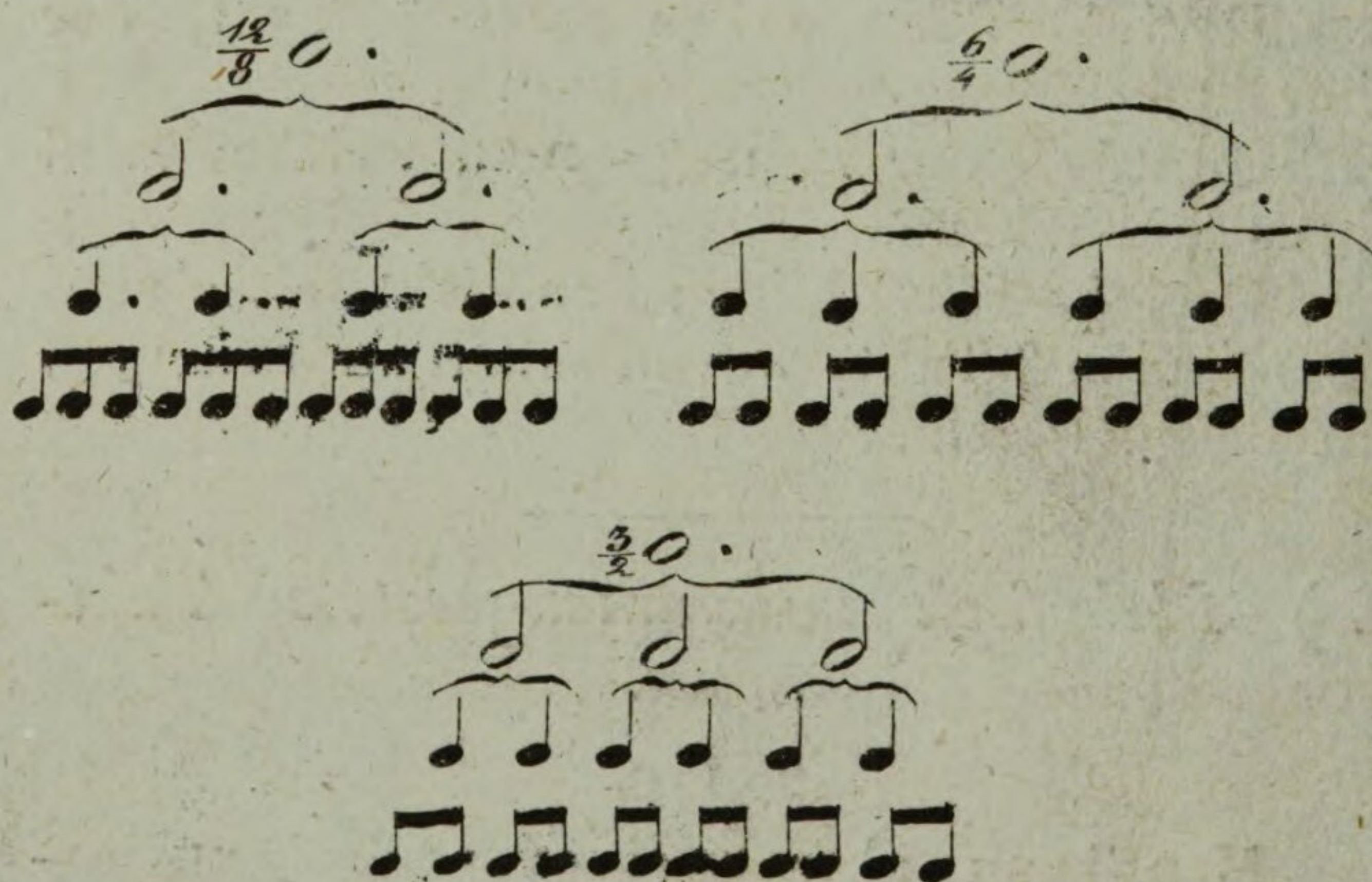
Man kann aber zwei oder drei zusammengesetzte Takte auch noch einmal in Einen zusammenziehen, wodurch wieder neue

Gattungen gebildet werden können. Allein auch diese alle aufzuzählen, würde nicht nur sehr weitläufig und sogar etwas verwickelt sein, sondern auch unnöthig, da fast alle Taktarten dieser Klasse nicht gebräuchlich sind. Hier genüge es, die wenigen wirklich üblichen aufzuzählen.

Am gewöhnlichsten ist noch der $\frac{12}{8}$ -Takt, aus zwei $\frac{6}{8}$ -Takten, oder, was dasselbe ist, aus vier $\frac{3}{8}$ -Takten, zusammengezogen. Weit seltner ist schon der $\frac{12}{16}$ -Takt, aus zwei $\frac{6}{16}$ -Takten. Auch der $\frac{18}{8}$ -Takt, (aus drei $\frac{6}{8}$ -Takten) wird so viel wie gar nicht gebraucht, und ebensowenig der $\frac{18}{16}$ -Takt.

§. 120.

Die wesentliche Verschiedenheit des $\frac{12}{8}$ -Taktes von dem $\frac{6}{4}$ - und $\frac{3}{2}$ -Takt, auf welche beide Letztere zwar ebenfalls zwölf Achtelnoten gehen, ist wieder eben so unverkennbar, wie die zwischen $\frac{3}{4}$ -, und $\frac{6}{8}$ -Takt, nämlich:



welches sich leicht auf die wesentliche Verschiedenheit zwischen $\frac{1}{2}\frac{2}{6}$ - und $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt anwenden läßt.

F.) Nutzen der verschiednen Bezeichnung zusammengesetzter Taktarten.

§. 121.

Man wird wieder leicht bemerken, daß es im Grunde wohl Einerlei sein könnte, ob man ein Tonstück im $\frac{2}{4}$ -, oder $\frac{4}{4}$ -, im $\frac{3}{8}$ -, oder im $\frac{6}{8}$ -, oder $\frac{1}{8}^2$ -Takte schreiben will.

Allein fürs Erste tritt auch hier das im §. 102 Gesagte ein.

§. 122.

Zweitens aber läßt sich doch auch nicht jedes aus Dreiachteltakten bestehende Tonstück füglich in $\frac{1}{8}^2$ -Takt umschreiben, sondern nur dann, wenn es aus lauter viertaktigen oder doch sonst graden Perioden besteht. Ein Periode von drei $\frac{3}{8}$ -Takten läßt sich nicht in $\frac{1}{8}^2$ -Takt schreiben, denn im $\frac{1}{8}^2$ -Takt ist das 1te und 3te Achtelgedritte schwer, der dritte Takt eines Perioden von drei $\frac{3}{8}$ -Takten aber ist leicht. Ein Tonstück im $\frac{1}{8}^2$ -Takt ist darum beinah immer rhythmisch abgerundeter als ein gewöhnlicher $\frac{3}{8}$ -Takt, weil im erstern eine buntscheckige Abwechselung verschiedenartiger kleiner Rhythmen gar nicht möglich ist.

§. 123.

Der $\frac{1}{8}^2$ -Takt hat übrigens auch selbst im Wesentlichen große Aehnlichkeit mit

dem $\frac{4}{4}$ - oder C-Takte, worin Achteltriolen vorkommen, und ebenso ähnelt der $\frac{6}{8}$ -Takt dem $\frac{2}{4}$ -Takt mit dergleichen Triolen.

In der That kann man den $\frac{6}{8}$ -Takt auch wohl eben so, wie den $\frac{2}{4}$ -Takt mit Achteltriolen, als eine grade Taktart mit ungrader Unterabtheilung ansehen, und allenfalls statt $\frac{6}{8}$ -Takt, $\frac{2}{4}$ -Takt mit Achteltriolen schreiben, oder umgekehrt. Allein auch hier hat der Gebrauch eine andre Art, die Achtel des $\frac{6}{8}$ -Taktes, und eine andre, die Triolen vorzutragen, eingeführt, welches Herkommen man achten und benutzen muß. (S. §. 102.)

Ueberhaupt aber pflegt man sich der Triolen vorzüglich nur da zu bedienen, wo in einem und demselben Tonstücke bald grade, bald ungrade Unterabtheilung der Zeittheile vorkommt, und hier sind sie auch unentbehrlich.

Darum kann man zwar die sechs Achtelnoten eines $\frac{6}{8}$ -Taktes wohl als zwei Achteltriolen eines $\frac{2}{4}$ -Taktes vorstellen und schreiben, oder die zwölf Sechszehntelnoten als zwei Sextolen; nicht aber, umgekehrt, jeden $\frac{2}{4}$ -Takt, worin Achteltriolen vorkommen, als $\frac{6}{8}$ -Takt. Im folgenden Beispiele:



liesse sich zwar die erste Triole als drei Achtelnoten eines $\frac{6}{8}$ -Taktes schreiben; was machen wir aber dann mit den folgenden zwei Achteln? Diese lassen sich im $\frac{6}{8}$ -Takt gar nicht darstellen:

denn es ist zwar hergebracht, drei Noten, durch eine darüber gesetzte Ziffer 3 auf die Geltung von zweien zu vermindern, nicht aber umgekehrt zwei Noten zur Dauer von Dreien auszudehnen, etwa so:



wiewohl man gar füglich auch dieses letztere einführen könnte.

§. 124.

Nach dem, was seit dem §. 122 bis hierher gesagt worden, kann Jeder leicht selbst auffinden, wie und worin die übrigen zusammengesetzten Taktarten sich von andern gewissermaßen ähnlichen, einfachen oder zusammengesetzten, unterscheiden; z. B. der $\frac{3}{8}$ – vom $\frac{2}{8}$ – Takt, u. dgl.

VII.) *Mehr- als dreitheilige Zeiteintheilung, Fünfstheilige, Siebentheilige u. s. w.*

§. 125.

Bei der bisherigen Durchgehung der Taktarten war überall nur von zwei- und dreitheiliger Zeiteintheilung die Rede, nicht von viertheiliger, noch weniger von fünf-, sechs-, oder mehrtheiliger. (§. 84) Der Grund davon ist folgender.

Was zuerst die durch 2 oder 3 theilbaren Taktarten, die vier-, sechs-, neun-, zwölftheiligen u. s. w. betrifft, so haben wir gesehen,

dafs diese auf bloße Zusammensetzungen zwei-, oder dreitheiliger Takte hinauslaufen, und also keine selbständig mehrtheiligen Taktarten sind, dafs z. B. jeder $\frac{4}{4}$ -Takt in zwei $\frac{2}{4}$ -Takte aufgelöst werden kann, jeder $\frac{6}{8}$ -Takt in zwei $\frac{3}{8}$ -Takte.

§. 126.

Aber auch einer fünftheiligen Takteintheilung ist bisher so wenig Erwähnung geschehen, als ob es eine solche gar nicht gäbe, und eben so wenig von sieben-, zehn-, eilf-theiliger, u. s. w., und zwar darum, weil solchen Taktgattungen, man sage und schreibe auch zu ihrer Vertheidigung so viel man will, im Grunde doch jene Symmetrie durchaus fehlt, welche eben das Wesen und den eigenthümlichen Reiz der Taktordnung ausmacht; und es ist darum weniger zu verwundern, dafs dergleichen Taktarten, ungeachtet so vieler Apologen, so wenig Eingang und Aufnahme, als, dafs so wenig eingehende Taktarten so viele Partisane gefunden haben.

Man mag einen fünftheiligen Takt als einfachen, oder als zusammengesetzten ansehen, immer klebt ihm ein Uebelstand an.

Man betrachte ihn als einfachen Takt, so enthält er gar zu viele unmittelbar auf einander folgende leichte Takttheile, nämlich vier gegen einen schweren, und folglich gar zu wenig Akzent. Diese Armuth an Betonung wird dem Gemüthe des Zuhörers um so lästiger, weil er dadurch in einer unangenehmen Ungewissheit herumgeworfen wird. So wie nämlich der zweite Takttheil vorüber ist,

kann man schon wieder einen schweren erwarten. Es folgt aber keiner; — man schließt daraus, es werde wohl dreitheiliger Takt sein, und erwartet denn, die vierte Zeit werde eine schwere sein. Auch in dieser Erwartung wird man betrogen. Nun meint man wieder, es sei vielleicht doch viertheiliger Takt, und die fünfte Zeit werde wieder eine schwere sein; — aber auch diese nicht, sondern erst wieder die sechste. Das ist zu viel.

Als einfacher Takt betrachtet, ist also der Fünftheilige matt und lahm; als Zusammengesetzter ist er hinkend. Denn aus welcher einfachen Taktart wäre er zusammengesetzt? Immer aus einem graden und einem ungraden Takte zugleich; z. B. der $\frac{5}{4}$ -Takt aus einem $\frac{2}{4}$ – und einem $\frac{3}{4}$ -Takt. Eine solche Zusammenstellung ungleicher Bestandtheile ist aber unsymmetrisch, indem das Taktgewicht unter fünf Takttheile unmöglich symmetrisch vertheilt werden kann; es müßte einmal nach dem 2ten, und das andremal nach dem 3ten Takttheile wiederkehren. Dies wäre aber unsymmetrisch, folglich unrhythmisch.

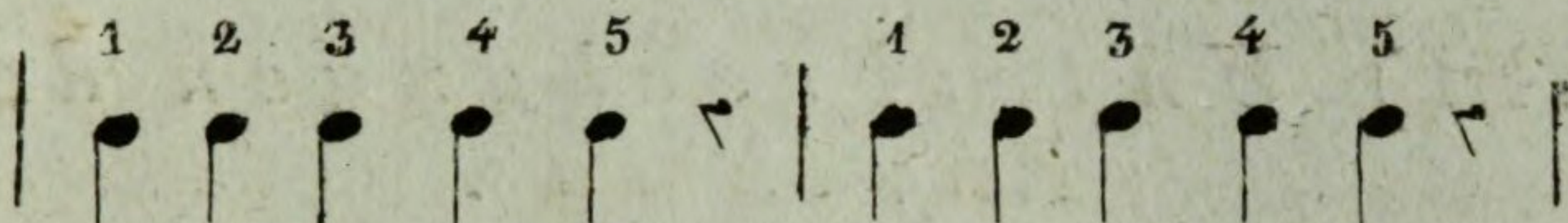
Es ließe sich wohl gewissermaßen eine Art von fünftheiligem Takte denken, welcher wenigstens insofern nicht hinkte, daß seine Hälften nicht ungleich lang wären: nämlich wenn man die dreitheilige Hälfte so nach Art einer Triole zusammenkürzte, daß solche drei Takttheile nur grade eben so viel Zeit einnahmen wie die andern zwei, oder umgekehrt, ungefähr so, wie in dem oben, §. 125, angeführten Beispiele. Allein dieses wäre dann schon nicht mehr eigentlich fünftheiliger Takt, son-

dern ein aus zwei gleichlangen Hälften bestehender zweitheiliger; und dennoch wäre dadurch das Misverhältnis nicht ganz beseitigt, dennoch bliebe jeder Takt eines solchen Tonstückes aus einer zweitheiligen, und einer dreitheiligen Hälfte, folglich doch wieder unsymmetrisch, zusammengesetzt. Das Verhältnis der verbundenen Glieder soll aber nicht bald gerade, bald ungrad und gleichsam durcheinander geworfen sein: denn sobald die verbundene Anzahl der Tonfüße zu vielartig in Ansehung ihrer Verhältnisse ist, so wird die Gruppe nicht überschaulich genug, die Vergleichung ihrer Theile, das Auffassen des so unvollkommenen Ebenmases, erfordert zu mühsame Anstrengung, und diese tötet den ganzen Reiz.

Wer diese, aus der Wesenheit des Rhythmus entwickelten Gründe noch durch Erfahrung bestätigt sehn will, der findet sie darin; dafs, ungeachtet die fünfteiligen Taktarten von gewissen Schriftstellern schon so manchesmal in Schutz genommen werden, sie doch bis jetzo noch immer keine Aufnahme gefunden. Nur einzelne, hie und da angeblich wirklich gebräuchliche Tonstücke hat man, als Seltenheiten, bekannt gemacht, oder ähnliche, als bloße Versuche, komponirt, nur um zu beweisen, dafs sich so etwas wirklich komponiren lasse. Alle diese Beispiele bleiben aber ohne praktische Nachahmung, und auch dieses beweist, der fünfteilige Takt widerstrebe dem natürlichen Gefühle, welches unendlich tiefer begründet ist, als alles Streben nach Neuheit.

Man täuscht sich wohl zuweilen selbst, und glaubt fünf Theile eines fünfteiligen Tak-

tes zu zählen, und findet doch, dafs unser Gefühl ja nicht widerstrebt. Allein prüft man sich genau, so hat man: Eins, Zwei, u. s. f. folgendermassen gezählt:



d. h. man hat nach „fünf“ einen Augenblick innegehalten, und folglich einen $\frac{6}{4}$ – oder $\frac{3}{2}$ – Takt gemacht, von dem man fünf Viertel laut zählt, und das sechste pausirt. Grade dafs man sich hier so leicht und unwillkürlich täuscht, beweist, wie tief die Misbilligung des fünftheiligen Taktes in unserm Gefühle begründet ist.

§. 127.

Was von siebentheiligen Taktarten, von zehntheiligen, eilftheiligen und ähnlichen zu halten sei, erklärt sich nun von selbst: ein siebentheiliger Takt müfste nämlich aus zwei zweitheiligen und einem dreitheiligen, oder aus zwei dreitheiligen, und gar einem eintheiligen, oder vollends aus einem fünftheiligen, und einem zweitheiligen zusammengesetzt sein, oder es kämen 6 leichte Takttheile unmittelbar nach einander gegen einen einzigen schweren.

§. 128.

Ich bin übrigens weit entfernt, diesen sämtlichen paradoxen Taktgattungen hiemit gradezu das Leben absprechen zu wollen, und sie als schlechterdings fehlerhaft und unbrauchbar zu verwerfen; denn auch das Bizarre ist zu-

weilen in der Kunst erlaubt, und wer irgend wo eine besondere Wirkung durch eine solche Taktart zu erreichen vermag, dem bleibt es freilich allemal unverwehrt.

VIII.) *U n t e r b r e c h u n g e n d e s R h y t h m u s.*

§. 129.

Es giebt nicht nur, wie wir schon § 77 bemerkten, Tonstücke, worin gar kein Rhythmus herrscht, sondern auch in sonst rhythmischen Tonstücken macht der Ausdruck zuweilen eine Unterbrechung des rhythmischen Zeitmases an irgend einer besondern Stelle nothwendig oder zweckmäfsig. Die Bewegung wird alsdann an einer solchen Stelle entweder beschleunigt, (*Accelerando*, — *Stringendo*, — *Più moto*) oder zurückgehalten, (*Ritardando* —, *Rilasciando*, oder *Più adagio* u. s. w.) oder man macht plötzlich, und willkürlich lang, einen Stillstand, (*Fermata*, einen Halt;) — oder die Taktmäfsigkeit wird gar auf einige Zeit völlig aufgehoben: (*Senza Tempo*, oder *Colla parte*,) oder auch im Recitativ, wo die Dauer der Silben und Töne durch die Notengeltungen nur beiläufig angedeutet, und dem vortragenden Sänger überlassen wird, nach seinem Gefühl etwas ab- und zuzugeben, (welche Freiheit aber fast immer mißbraucht, und, sehr unvernünftigerweise, so verstanden wird, als sei der Unterschied zwischen Viertel-, Achtel-, und Sechszehntelnoten im Recitative für gar nichts da!)

IX.) *Chronometrische Tempobezeichnung.*

§. 130.

Um anzudeuten, wie geschwind oder langsam die Takttheile eines Tonstückes ausgeführt werden sollen, sind die gewöhnlichen Kunstwörter: Allegro, Andante, Adagio u. dergl. ein äußerst dürftiges und unzuverlässiges Mittel: denn nicht nur geben sie das Zeitmas nur beiläufig an, sondern ihre Bedeutung ist auch sogar an sich selber wandelbar. So verstehen wir z. B. heut zu Tag unter „Allegro“ höchstwahrscheinlich ein weit schnelleres Tempo, und unter „Adagio“ ein weit langsameres, als unsere Verfahren vor etwa 50 oder 100 Jahren; und gewiss ist wenigstens dieses, daß wir nicht mehr bestimmt wissen, ja unmöglich wissen können, wie geschwind sie jenes nahmen, wie langsam dieses.

Schon längst fühlet man daher das Bedürfnis, einen Masstab zu besitzen, mittels dessen jeder Tonsetzer mit Bestimmtheit anzeigen könne, wie geschwind oder wie langsam er die Takttheile seines Tonstückes ausgeführt haben wolle.

Manche haben hierzu allerlei Maschinen vorgeschlagen, welche, je nachdem man sie auf diese oder jene Nummer richtet, geschwin- der oder langsamer schlagen. Zufolge dieser Schlagmaschinen sollten die Tonsetzer, statt des bisherigen Allegro oder Andante u. dergl., nunmehr davor setzen: N.º 36, N.º 45, u.

s. w., das heißt: in diesem Tonstücke sollen die Takttheile so geschwind genommen werden, wie die Schläge, welche der Maschine, wenn sie auf N.^o 36, auf N.^o 45 u. s. w. gerichtet ist.

Allein zwei Hauptübelstände stehen jetzt und immer diesen Maschinen im Wege.

Fürs Erste nämlich schlägt jeder eine andere vor, und die Grade aller dieser Maschinen stimmen nicht überein; wollte demnach der eine Tonsetzer nach dieser, der andre nach einer andern seine Tempi bezeichnen, so entstände nothwendig eine babilonische Sprachverwirrung.

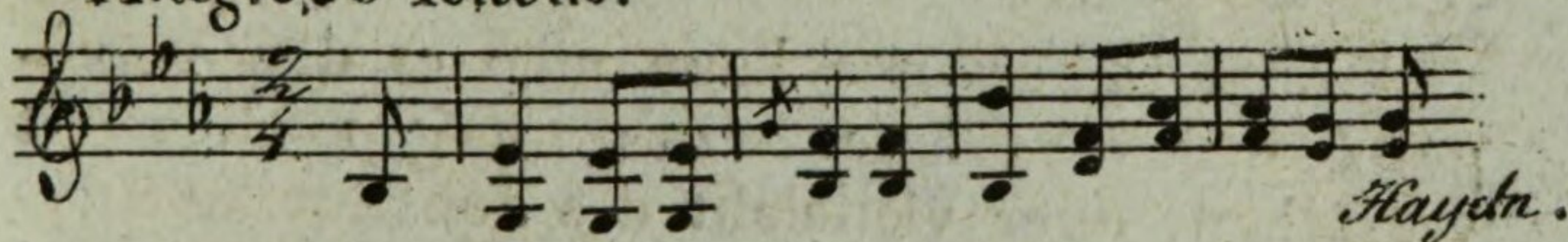
Fürs Andre aber ist eine Tempobezeichnung dieser Art allemal nur demjenigen verständlich, welcher selbst eine Maschine besitzt, die mit der des Tonsetzers genau übereinstimmt. Nun werden aber wenige Tonsetzer Lust haben, die Tempi ihrer Tonstücke auf eine Art zu bezeichnen, welche, um sie zu verstehen, erst eine zuverlässige Mustermaschine voraussetzt, und eben so wenig wird das Publikum eilen, diese oder jene Maschine, auch wenn sie wohlfeil wäre, sich anzuschaffen, in der Erwartung, daß künftig alle Tonsetzer nach jener ihre Tempi bezeichnen. Sonach kommt aber die allgemeine Einführung einer musikalischen Zeitmeßmaschine wohl nie zu Stande.

Alles das aber fällt bei derjenigen chronometrischen Bezeichnungsart hinweg,

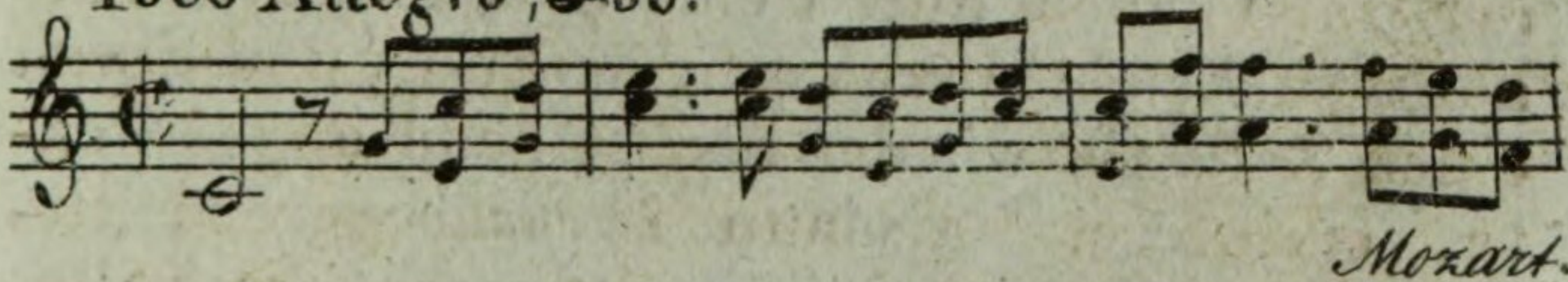
die ich in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung von 1813, N.^o 27. (auch nachgedruckt in der Wiener allg. musik. Ztg.) vorgeschlagen habe, und die auf folgender höchst einfachen und anspruchlosen Idee beruht:

Als sicherstes Chronometer dient ein Pendel, d. h. irgend ein kleines Gewicht, z. B. eine Bleikugel, an einem Faden aufgehängt. Bekanntlich schwingt ein Pendel desto geschwin- der, je kürzer es ist, und je länger es ist, desto langsamer. Man darf also nur am Anfang eines Tonstük- kes die Länge des Pendels hinschrei- ben, dessen Schläge den Takttheilen entsprechen, z. B.

Allegro, 8' Rhein.



Poco Allegro, 30'



Das heisst: in diesem Allegro nehme man die Takttheile, im ersten also die Viertel, im zweiten die halben Noten, so geschwind wie die Schläge sind, welche ein 8, oder 30 Rhein. Zoll langes Pendel macht. Kommt mir

nun ein also bezeichnetes Tonstück vor, so darf ich nur den Faden des Pendels acht, oder dreißig Zoll lang nehmen, und ihn ein paarmal, allenfalls aus freier Hand, hin- und herschwingen lassen; so weiß ich den Grad von Geschwindigkeit so genau, als stände der Tonsetzer selbst vor mir, und gäbe mir ihn eigenhändig an, und also unendlich genauer, als durch die schwankenden Ausdrücke: *Allegro molto*, oder *poco Allegro*, oder *Adagio*, *Adagio assai*, oder *non troppo*, u. dgl. jemal geschehen kann.

Diese so wohlfeile Tempobezeichnung hat vor jeder andern das Unschätzbare voraus, daß sie, ohne schwerfällige Maschine, überall angewendet und verstanden werden kann, wo nur ein Zwirnfaden und irgend ein beliebiges Gewicht zu haben, und das Zollmas bekannt ist.

Zum Ueberflusse kann man es den Wenigen, welche solche Bezeichnung noch nicht verstehen, oder vielleicht das gebrauchte Zollmas nicht kennen, oder es nicht gleich bei der Hand haben, durch eine dem Tonstück voranzudruckende kurze Vorbemerkung, und durch einen Zollstab, wie der nachstehend abgedruckte, erläutern. Alsdann ist es sogar gleichgültig, ob man rheinische oder Pariser Zolle, englische Inchs, französische Mètres, oder was sonst für ein Mas gebrauchen will: denn ein also bezeichnetes Tonstück bringt überall, wohin ein Exemplar davon gelangt, seinen Taktmesser, und das Zollmas dazu, gleich selber mit, und so lang ein Exemplar vorhanden ist, ist auch das vom Tonsetzer

beabsichtigte Tempo, allem Wandel der Zeit, der Mode und des Geschmacks zu Trotz, unwandelbar und unverkennbar angegeben.

Diese Bezeichnungsart kann auch nie missverstanden werden, so fern man nur dem Grundsatz treu bleibt, dass jeder Pendelschlag immer einen Takttheil bedeuten soll, also Viertel im Zweiviertel-, Dreiviertel-, $\frac{4}{4}$ -, $\frac{6}{4}$ -, $\frac{9}{4}$ -, und $\frac{12}{4}$ -Takt; Achtel im $\frac{2}{8}$ -, $\frac{3}{8}$ -, $\frac{4}{8}$ -, $\frac{6}{8}$ -, $\frac{9}{8}$ -, und $\frac{12}{8}$ -Takt; halbe Noten im $\frac{2}{2}$ - oder kleinen Alla-Breve-Takt, $\mathcal{C}$, im $\frac{3}{2}$ -, $\frac{4}{2}$ -, und $\frac{6}{2}$ -Takt; ganze Noten im grossen Alla-Breve – oder $\frac{2}{1}$ -, und im $\frac{3}{1}$ -Takt; es wäre denn, in äusserst geschwinden Bewegungen, wo die Takttheile gar zu kurz, oder, in äusserst langsamen, wo sie gar zu lang sind, wo man, um nicht mit einem gar zu kurzen, oder mit einem gar zu langen Faden operiren zu müssen, folgendermassen andeuten kann, dass die Pendelschläge die Dauer von kürzeren oder längeren Noten anzeigen sollen, z. B. in Fig. 1. die Dauer einer punktirten Viertelnote, in Fig. 2. aber die eines Achtels:

Fig: 1

Presto, $\text{♩} \cdot 3''$
 anstatt
 Presto, $\text{♩} \cdot \frac{1}{3}$

Haydn



d. h. in diesem Presto sollen die halben Takte gehen wie ein Pendel von $3''$ — und im Largo die Achtel wie ein Pendel von $30''$.

Diese Methode erfordert auch in der Anwendung, weiter keine andere Vorsichtsregeln, als nur etwa, daß man das Pendel nicht gar zu weite Schwingungen machen lasse, weil bei diesen die Kugel sich etwas Weniges verspätet. In allem Uebrigen ist sorgfältige Genauigkeit ganz und gar nicht erforderlich; man braucht weder die Zolle mit ängstlicher Schärfe abzumessen, indem selbst ziemlich grofse Verschiedenheiten der Länge, z. B. der Unterschied zwischen $15''$ und $17''$, musikalisch kaum bemerkbar sind, noch kommt der äußerst geringe Unterschied in Betracht, welcher aus dem gröfsern oder geringeren Gewichte der Kugel, oder aus der barometrischen und thermometrischen Beschaffenheit der Luft entsteht, und eben so wenig der Umstand, daß ein Pendel beim Aequator langsamer schwingt, als näher gegen die Erdpole hin. Alle diese höchst feinen Unterschiede sind in der Musik ganz und gar nicht empfindbar.

Kinderei oder grasse Pedanterei ist es freilich, während der wirklichen Aufführung

eines Tonstückes, ein Chronometer den Takt schlagen zu lassen; dieser den wahren Zweck des Gegenstandes so sehr verkennende Misbrauch kann nicht anders, als der guten Sache schaden; aber um einem jeden Spieler oder Dirigenten eines Tonstückes, jetzt und für alle Zeiten, unzweideutig anzuzeigen, in welchem Tempo der Tonsetzer sein Stück vorgetragen haben wolle, gibt es wohl kein untrüglicheres und ausführbareres Mittel, als, zu der gewöhnlichen Bestimmung: Allegro, Adagio, u. s. w., noch ein Paar Ziffern, nach der obigen Anleitung, beizufügen. Jeder Tonsetzer kann sogar noch, rücksichtlich seiner bereits erschienenen Tonwerke, durch öffentliche Blätter leicht bekannt machen, wie geschwind er jedes Tempo darin genommen wünsche; und man kann es fortan sogleich verstehen und befolgen.

Ausführlicher ist dieser Gegenstand besprochen in der Leipziger allg. musik. Zeitung 1813, N.^o 27. und 48; 1814, N.^o 27. und 41; 1815, N.^o 5; Gothaer allgem. Anzeiger der Deutschen 1814, N.^o 77 und 101. Vergl. auch 2. Bd. Seite 334.

M a s s t ä b e.

3 Pariser Zoll.

Rheinische und Wiener Zoll.

Nürnberg. Zoll.

Fünf Centimètres

Der Unterschied der Zollmase ist, wie man sieht, so gering; dafs es, wie eben bemerkt worden, fast nicht einmal nöthig wäre, darauf zu achten.

Zweites Buch.

§. 131.

WIR kennen nun die Elemente, durch welche die Tonkunst wirkt, und das A B C der Tonlehre.

Die Ordnungsfolge des Vortrages führt uns zur Lehre von der Zusammensetzung und Verbindung der Töne, von den Gesetzen, nach welchen die musikalischen Buchstaben sich zu Silben, diese zu Worten, und die Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinn (sensus) gestalten.

Die Gesammtheit dieser Gesetze bildet die Theorie der Tonsetzkunst, (§. 17 und 18.) und folglich den Gegenstand des vorliegenden Werkes.

Und zwar wird der erste Haupttheil die Gesammtheit derjenigen technischen Kunstgesetze umfassen, durch deren Befolgung ein Tonstück frei von technischen oder grammatikalischen Fehlern wird, und darum heisst er auch Grammatik der Tonkunst, oder reiner Satz. Die Kunst, ein Tonstück bündig und folgerecht, gleichsam rhetorisch durchzuführen, die Lehre vom künstlichern Satz, die musikalische Rhetorik, oder Lehre vom doppelten Kontrapunkt, Fuge, Kanon, u. s. w., ist hingegen der Gegenstand weite-

rer Bände, und darnach folgt sodann die Aesthetik der Tonsetzkunst, so wie die Lehre von Benutzung der materiellen Kunstmittel, von Instrumentation, Vokal- und Instrumentaleffekten, u. s. w.

§. 132.

Die Grammatik der Tonsetzkunst (Lehre vom technisch reinen Satz, Anleitung, rein von gehörwidrigen Fehlern zu schreiben) zerfällt in zwei Haupttheile, nach folgender Ansicht:

Das Verbinden mehrerer Töne zu einem Tonstücke (§. 15.) geschieht in zweifachem Sinne, nämlich: aufeinander folgend, und gleichzeitig; oder, mit andern Worten: man kann nicht nur eine Reihenfolge mehrerer Töne nach einander, sondern auch mehrere Töne zugleich hören lassen. Eine Reihe nach einander folgender verschiedener Töne nennt man eine Tonreihe, einen Gesang, eine Tonfolge, eine Melodie; das gleichzeitige Zusammenklingen mehrerer Töne heisst ein Zusammenklang oder Akkord, eine Harmonie.

Die Lehre vom Aneinanderreihen der Töne kann man Melodik nennen; die Lehre von gleichzeitigen Tonverbindungen aber Harmonik.

Wir handeln diese letztere zuerst ab, weil der bei Weitem größte Theil der technischen Regeln der Ersteren aus ihrer Beziehung auf die Grundharmonie entspringt, und daher die letztere voraus setzt.

Harmonieenlehre.

§. 133.

IN der Lehre von den Zusammenklängen mehrerer Töne betrachten wir zuerst, wie sich einzelne Töne zu einzelnen Harmonieen oder Akkorden verbinden, Akkordenlehre: §. 134 - 199. — Demnächst lernen wir die Verwandtschaft und die Beziehungen mehrerer Harmonieen untereinander kennen, und sehen, wie solche zusammengehörige Harmonieen eine Tonart bilden: §. 200 - 318. — Endlich suchen wir die Gesetze auf, nach welchen eine Harmonie auf die andre folgt: Lehre von der Harmonieenfolge, Modulation: §. 319 - 567.

Erste Abtheilung.

Verbindung mehrerer Töne zu Harmonieen, Akkordenlehre.

I.) *Grundharmonieen.*

§. 134.

Die Zahl der in der Musik vorkommenden Zusammenklänge ist fast unendlich; sie wäre unübersehbar, hätten nicht viele derselben, obgleich von einander verschieden, doch mehr oder weniger wesentliche Merkmale mit einander

gemein. Diese ordnet man denn in Klassen, und betrachtet die einander ähnlichen Fälle, als eben so viele Unter – oder Spielarten einer und derselben Race; oder, nach dem angenommenen Sprachgebrauch, man führt mehrere Harmonieen auf wenige Grundharmonieen oder Grundakkorde zurück.

ANMERKUNG.

Die Tonkunstgelehrten sind über die Zahl ihrer Grundharmonieen eben so uneinig wie z. B. die Botaniker über die ihrer Klassen, oder die Grammatiker über unsere Deklinationen. Man disputirt und polemisiert, ja man verfeindet sich darüber, ob es eigentlich so und so viele Grundharmonieen gebe, oder weniger, oder mehr; — ein Streit, welcher mir ungefähr eben so bodenlos vorkommt, wie der, wie viele Genera plantarum es eigentlich in der Natur gebe, indess die Natur selbst zuverlässig von all den von Menschen ersonnenen generibus nichts weis. Vernünftigerweise kann die Frage gar nicht sein: wie viele Genera es eigentlich gebe, sondern nur: in wie viele sich die Gattungen am füglichsten ordnen lassen, damit man unter möglichst wenigen Hauptklassen möglichst viele Gattungen von möglichst vielen gemeinschaftlichen Merkmalen unterbringe.

Ich wenigstens will mit Niemand streiten, der von mehr Grundharmonieen ausgeht als ich, oder von wenigeren auszugehn vermag. A-priorische Demonstration scheint mir hier gar nicht eintre-

ten zu können. Die Aufgabe ist nur: eine solche Eintheilung zu finden, welche die möglichste Folgegleichheit der zu gebenden Regeln begünstigt. Man verlange darum keinen Rechtfertigungsgrund von vorne herein, warum ich nun grade sieben Grundharmonieen aufführe, warum nicht auch einen sogenannten übermäfsigen, einen hartverminderten, weichverminderten oder gar doppeltverminderten Dreiklang, warum keinen Septakkord mit kleiner Terz, grofser Quinte, und grofser Septime, keinen mit verminderter Terz und Quinte und kleiner Septime, oder mit kleiner Terz und Quinte und verminderter Septime, warum keinen Nonen-, keinen Undezimen-Akkord, — warum nicht gar den gelehrtnamigen Terzdecimenundezimen-nonenseptimenakkord, warum nicht, mit Schicht, auch Dreiklänge, deren Grundnote die Hauptdissonanz ist; — warum nicht, mit Justin Heinrich Knecht (in seinem „Elementarwerk der Harmonie“ S. 262,) dreitausend sechshundert Akkorde, worunter allein „sieben hundert und zwanzig übelklingende Stammakkorde“ und unter diesen z. B. „grofskleingrofse angenehme Terzdezim – undezim – non – septimen – Akkorde, dreifachkleine angenehme Terzdecim – undezim – non – septimen – Akkorde, kleinvermindertkleine traurigklingende Terzdezimen – undezimen – non – septimen – Akkorde, als Urakkorde“ vorkommen, und deren noch nicht einmal vollständiges Namenverzeichnis

schon fünfzehn Quartseiten füllt — warum hier nichts von all diesen schönen Sachen?

Einmal darum, weil, wie der Verfolg zeigen wird, jene sieben Grundharmonieen vollkommen hinreichen, um daraus alle in unsrer Musik vorkommende Tonverbindungen zu erklären, und es wenigstens besser ist, mit Wenigem auszulangen, als mit Vielem; und dann weil die Zurückführung aller möglichen Harmonieen auf diese sieben Grundharmonieen der Konsequenz der zu gebenden Theoreme am günstigsten ist. Im Verfolge werde ich zuweilen Gelegenheit nehmen, darauf aufmerksam zu machen, z. B. S. 185. Namentlich ist es doch nicht sonderlich konsequent, aus und auf gewissen (warum dann nicht allen? zufällig erhöhten (warum nicht auch zufällig erniederten?) Tönen der Leiter, noch andre Grundharmonieen bilden zu wollen, wie z. B. [H Dis F], [H Dis F A], [Dis F A], [Dis F A C], [C E Gis], [C E Gis H], u. dgl. — Solche abentheuerliche Grundharmonieen, aus zufälligen Bestandtheilen gebildet, sind uns nicht nur unnütz, sondern sie würden gegen die Konsequenz seltsam abstechen, mit welcher wir die Begriffe von Grundharmonieen aufzustellen, zu verfolgen, und aus ihrer Verwandschaft die Begriffe von Tonart, Tonleitern und leitereignen Grundharmonieen zu entwickeln, uns zum Gesetz gemacht haben, und welche sowohl die Entbehr-

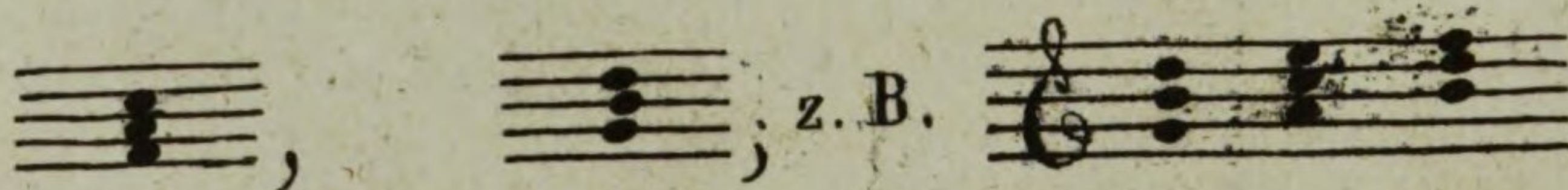
lichkeit als die Nichtigkeit solcher Grundharmonieen bewähren wird.

A.) Aufzählung der Grundharmonieen.

§. 135.

Die verschiedenen möglichen musikalischen Zusammenklänge lassen sich am füglichsten auf zwei Hauptgattungen von Grundharmonieen zurückführen, nämlich auf Dreiklangharmonieen oder Dreiklänge, und Septimenharmonieen.

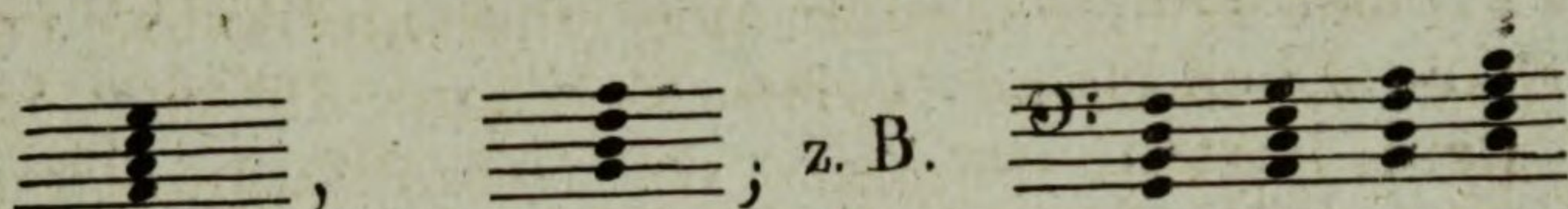
Dreiklang oder Dreiklangharmonie ist ein Zusammenklang, bestehend aus einem Grundton, aus einem zweiten, welcher um eine Terze höher ist als jener, und einem dritten, der um ein Quinte höher ist als der erste; oder, mit andern Worten: er ist die Verbindung eines Tones mit seiner Terz und Quinte:



In einem solchen Grundakkorde heisst der tiefste Ton: Grundton, oder die Grundnote, die beiden andern kann man Beitönen nennen; im gemeinen Sprachgebrauch heisst man sie Intervalle des Akkordes. (§. 56) Die Terz des Grundtons wird auch zuweilen Medianten genannt, und die Quinte auch wohl Dominante. Wir werden diese beiden Ausdrücke jedoch nicht gebrauchen, am wenigsten den letztern,

da er nebstdem auch noch etwas Besonderes bezeichnet. (Sieh gleich unten S. 134, N.^o 4. auch S. 224).

Septimenharmonie oder Septimen-Akkord ist eine Tonverbindung bestehend aus Grundton, Terz, Quinte und Septime.



In der Septenharmonie befinden sich also ein Basston und drei Beitone.

§. 136.

Wir nehmen nun als Grundharmonieen drei Dreiklangharmonieen und vier Septenharmonieen an, im Ganzen also sieben Grundharmonieen; und zwar folgende:

1te Grundharmonie: der harte oder grofse Dreiklang, bestehend aus Grundton, grofser Terz und grofser (reiner §. 60.) Quinte, z. B. [CEG], [A cis e], [As c es].

2te Grundharmonie: der weiche oder kleine Dreiklang, bestehend aus Grundton, kleiner oder weicher Terz, und grofser (reiner) Quinte, z. B. [CEsG], [A c e], [Es Ges B], [As ces es].

3te Grundharmonie: der verminderte Dreiklang, aus Grundton, kleiner Terz und kleiner (verminderter) Quinte, z. B. [CEsGes], [A c es], [Es Ges H^bb]. Er hat noch ein kleines Intervall mehr als der Kleine, nämlich nicht blofs kleine Terz, sondern auch kleine Quinte, er ist also gewissermasen noch kleiner als der Kleine (§. 62.), daher der Na-

me: verminderter Dreiklang. Manche nennen ihn, wiewohl nicht sehr passend, falschen Dreiklang (§. 60.), oder auch wohl gar dissonirenden oder uneigentlichen Dreiklang.

4te Grundharmonie: ein Septimenakkord, bestehend aus Grundton, großer Terz, großer Quinte, und kleiner Septime, (oder, was Ebendasselbe, nur kürzer, sagt: aus einem harten Dreiklang mit kleiner Septime) z. B. [CEGB], [A cis e g], [Es GB des]. Dieser Akkord hat, so wie die drei folgenden, keinen eignen Namen; oft heißt er Dominanten-Akkord; diese Benennung ist aber, wie man in der Folge sehen wird, zu relativ, um unzweideutig zu sein. — Vogler (in s. Tonwissenschaft §. 24,) nennt ihn die „Unterhaltungs-Siebente,“ weil er „das Gehör angenehm unterhalte“; die Benennung hat aber keine allgemeine Aufnahme gefunden. Andre nennen ihn wesentlichen Septen-Akkord, welche Benennung aber zuweilen auch allen andern eigentlichen Septimenakkorden, also auch den folgenden, mit N.º 5, 6 und 7 bezeichneten, beigelegt wird, und folglich ebenfalls zu schwankend ist, um als Bezeichnung dienen zu können. Es wäre indessen sehr zu wünschen, doch wenigstens für diesen Septenakkord einen eignen Namen zu haben, da gerade er der Haupt-Septenakkord ist. Nennen wir ihn darum: Hauptseptenakkord.

5te: Ein Septakkord, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, großer Quinte, und kleiner Septime, (oder kürzer: aus einem weichen Dreiklang mit kleiner Septime) z. B. [cesgb], [Ac e g], [Es Ges B des].

6te: Ein Septakkord, bestehend aus kleiner Terz, kleiner Quinte, und kleiner Septime, z. B. [c es ges b], [A c es g], [Es ges Hbb des].

7te: Die letzte Grundharmonie ist die Zusammensetzung eines Grundtones mit einer grossen Terz, grossen Quinte, und grossen Septime. Z. B. [c e g h], oder [F A c e].

Folgende Uebersicht erleichtere das Gedächtnis:

- | | | | | |
|------------------|------------|-----|---------|----------|
| 1.) harter | Dreiklang, | | | |
| 2.) weicher | — | | | |
| 3.) verminderter | — | | | |
| 4.) harter | — | mit | kleiner | Septime, |
| 5.) weicher | — | — | — | — |
| 6.) verminderter | — | — | — | — |
| 7.) harter | — | — | grofser | —. |

Eine Grundharmonie, bestehend aus weichem oder vermindertem Dreiklang mit grofser Septime, giebt es für uns nicht.

§. 137.

Auch diese drei letzten Akkorde haben bis jetzo keine eigenen Namen; man kann sie, im Gegensatze des Hauptseptimenakkordes, gemeinschaftlich: Nebenseptakkorde heissen. (Siehe unten, von leitereignen Septakkorden S. 252 bis 254.) Insbesondere werden wir den mit

kleiner Terz,
grofser Quinte, und
kleiner Septime

künftig nur: Septakkord mit kleiner Terz und grofser Quinte nennen, weil er der einzige ist, der kleine Terz und grosse Quinte hat, oder auch weichen Septakkord, weil er aus einem weichen Drei-

klänge mit Septime besteht. (S. 134, N.^o 5) —
Den mit

kleiner Terz,
kleiner Quinte und
kleiner Septime

nennen wir künftig: Septakkord mit kleiner (oder verminderter) Quinte, weil keine andere Septharmonie eine kleine (oder sogenannte verminderte) Quinte hat; — den aber mit

grofser Terz,
grofser Quinte und
grofser Septime

heifsen wir, aus ähnlichem Grunde, kurzweg: grofsen Septakkord, denn es giebt nur Eine Grundharmonie mit grofser Septime.

§. 138.

Diese sieben Hauptarten von Harmonieen sind hinreichend, um alle in der Musik vorkommende Tonverbindungen darauf zurückzuführen. Der Verfolg wird zeigen, dafs jeder irgend in einem Tonstücke vorkommende Zusammenklang sich als aus einer der obigen sieben Grundharmonieen entspringend ansehen, und, sehe er auch noch so bunt und verwickelt aus, doch auf eine derselben zurückführen, und als eine Umgestaltung derselben erklären läfst, oder aber, wenn sie sich auf keine dieser Arten erklären läfst, allemal gehörwidrig klingt.

Nicht selten läfst sich sogar eine und dieselbe Tonverbindung auf mehr als Eine

Art erklären, und dies nennen wir Mehrdeutigkeit.

In solchen Fällen, wo mehr als eine Erklärung eines und desselben Zusammenklanges möglich ist, braucht man sich übrigens den Kopf darüber nicht zu zerbrechen, auf welche von mehreren möglichen Arten man ihn zu erklären habe. Läßt er sich auf mehr als Eine Art erklären, so ist es desto besser: jede richtige Erklärungsart ist gleich gut, und hinreichend, und unter mehreren nur allenfalls die einfachste und gewöhnlichste vorzuziehen.

§. 139.

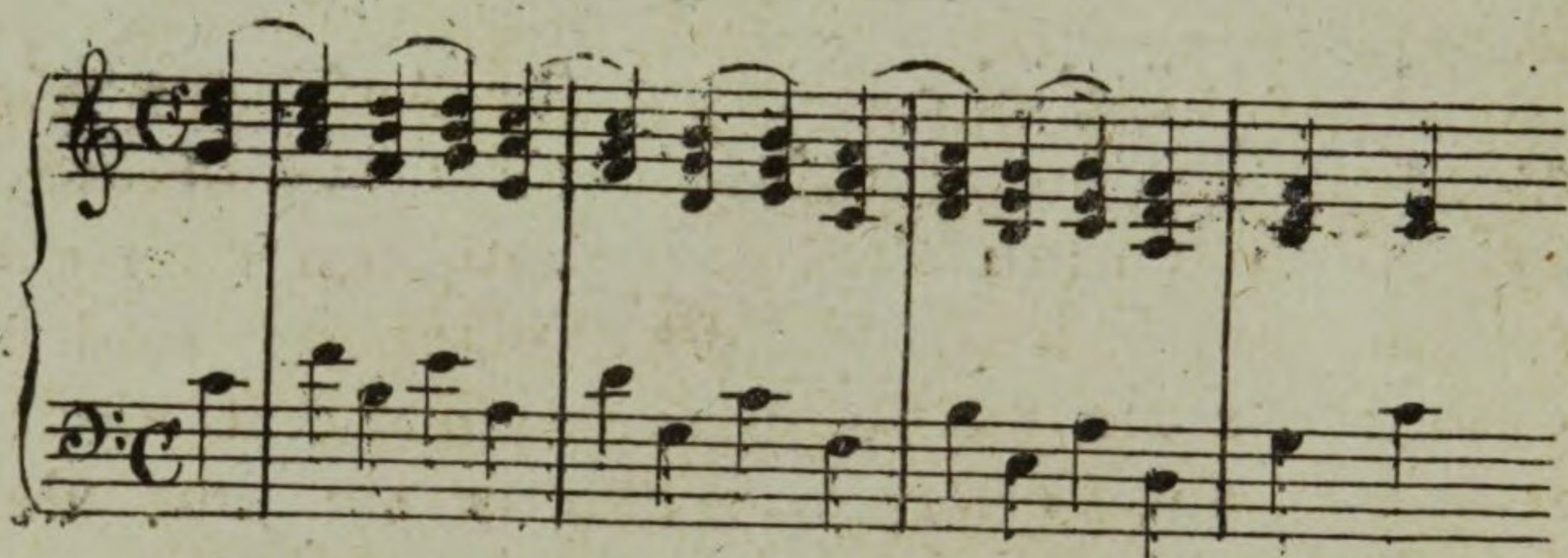
Eine nützliche Uebung für Anfänger wird es sein, nunmehr alle sieben Grundakkorde auf allen Tönen durchzugehen, um sich dieselben dadurch geläufig zu machen; und zu dem Ende sie entweder für sich selbst niederschreiben, oder wenigstens sie auf dem Klavier zu greifen, und die Intervalle zu nennen, z. B.



«Harter oder großer Dreiklang auf c; $\bar{c}$ ist der Grundton, $\bar{e}$ die Terz, $\bar{g}$ die Quinte, — «Harter Dreiklang auf cis,» und so fort durch alle Töne; dann durchgehe man den weichen Dreiklang, ebenfalls durch alle Töne; dann den verminderten; dann den Hauptseptimenakkord u. s. w.

Dabei kehre man sich übrigens daran nicht, daß manche der eben aufgestellten

Grundakkorde, besonders z. B. der Akkord mit großer Septime, so für sich auf dem Klavier angeschlagen, gartig klingen: sie stehen hier, wie die Wörter in einem Wörterbuche, ohne Zusammenhang, und folglich nichts sagend, und ohne musikalischen Sinn, nebeneinander; erst durch kunstmäßige Verbindung und Verkettung mehrerer Harmonieen zu einem musikalisch zusammenhängenden Sinn, erhalten sie Bedeutung und Fafslichkeit. So z. B. klingt in folgendem Satze der oben erwähnte Septakkord gar nicht mehr widrig:



§. 140.

Außerdem rathe ich jedem noch nicht vollkommen Geübten, daß er sich auch darin übe, jeden der sieben Grundakkorde auf irgend einer Note (gleich viel auf welcher) mit der Singstimme, oder wär es auch nur pfeifend, zu intoniren, ohne sich denselben erst auf einem Instrument angeschlagen zu haben. Dies Vermögen, jeden Akkord ohne Beihilfe zu intoniren, ist der beste Beweis, daß man sich in sich selber bewußt ist, wie er klingt. Ich habe Anfänger gesehen, welche eine Menge gelehrter Sachen von allen möglichen Akkorden und Intervallen herzusa-

gen wußten, die aber in größter Verlegenheit verstummten, als ich sie auffoderte, mir einmal die Intervalle eines harten, eines weichen, und eines verminderten Dreiklangs zu singen oder zu pfeifen; der sicherste Beweis, daß ihnen das Bewußtsein noch gänzlich fehlte, wie die Akkorde, die sie so geläufig zu nennen wußten, in der Wirklichkeit klingen! —

Zu gleichem Zweck empfehle ich auch, sich, von einem Andern, bald diesen, bald jenen Akkord, auf einem Instrument anschlagen zu lassen, ohne dem Spieler auf die Finger zu sehen, um zu prüfen, ob man durch das Gehör zu erkennen vermag, was es ist, ein harter, oder ein weicher, oder vermindelter Dreiklang, ein Hauptseptenakkord, oder was sonst für eine Harmonie.

B.) *Unsere Bezeichnungsweise der Grundharmonieen.*

§. 141.

Um für jede der so eben aufgeführten sieben Grundharmonieen ein eignes Zeichen zu haben, wollen wir uns künftig folgender Chiffren bedienen.

1.) Zu Bezeichnung einer harten oder großen Dreiklangharmonie, nehmen wir einen großen lateinischen Kursiv-Buchstaben. Z. B. ein großes lateinisches *C* soll die große Dreiklangharmonie auf C, (*C* mit großer Terz und Quinte) bedeuten; also die Grundharmonie [*C E G*]. — *Cis*, *D*, *Es*, u. s. w. soll heißen: harte Dreiklangharmonie auf *Cis*, auf *D*, auf *Es*, u. s. w., also [*Cis Eis Gis*], [*D Fis A*], [*Es G B*], u. s. w.

2.) Für die kleine Dreiklangharmonie nehmen wir kleine lateinische Kursivbuchstaben, z. B. *c*, *cis*, *d*, *es*, u. s. w.; d. h. kleine Dreiklangharmonie auf C, also [C Es G], – auf Cis, also [Cis E Gis], – auf D, also [D F A], auf Es, u. s. w.

3.) Die verminderte Dreiklangharmonie zu bezeichnen, bedienen wir uns eben solcher kleinen Buchstaben, und hängen noch ein kleines Null oben an, z. B. *c°*, *d°*, *h°*, u. s. w., d. h. die Grundharmonieen [C Es Ges], [D F As], u. s. w.

4.) Für die Hauptseptenharmonie, weil sie aus einem harten Dreiklang mit kleiner Septime besteht, (§. 136) setzen wir einen grossen Buchstab mit der Ziffer 7 daneben; z. B. *C*₇, *Gis*₇, *D*₇, *A*₇, *Es*₇, *B*₇, *G*₇, u. s. w., d. h. die Grundharmonieen [C E G B], [Cis Eis Gis H], [D Fis A c], u. s. w.

5.) Für die weiche Septenharmonie, oder Septenharmonie mit kleiner Terz, grosser Quinte und kleiner Septime, aus ähnlichen Gründen einen kleinen Buchstaben mit 7; z. B. *c*₇, *cis*₇, *d*₇, u. s. w., d. h. die Grundharmonieen [C Es G B], [Cis E Gis H], u. s. w.

6.) Für die Harmonie des Septimenakkordes mit kleiner Quinte einen kleinen Buchstaben mit ° und der Ziffer 7; z. B. *c°*₇, *d°*₇, *h°*₇; d. h. die Grundharmonieen [G Es Ges B], [Cis E G H], u. s. w.

7.) Endlich für die Septenharmonie mit grosser Septime wollen wir einen grossen Buchstaben mit einer durchstrichenen Ziffer 7 wählen: z. B. *C*₇, *Gis*₇, *F*₇, *H*₇, u. s. w., d. h. die Grundharmonieen [C E G H], [Cis Eis Gis His], [F A c e], [H dis fis ais], u. s. w.

II.) *Umgestaltungen der Grundharmonieen.*

§. 142.

Man kann, wie gesagt, die obigen sieben Grundharmonieen als Urformen aller möglichen Zusammenklänge mehrer Töne ansehen, oder, mit andern Worten, jeder in der Musik vorkommende Zusammenklang läßt sich auf eine von diesen sieben Grundharmonieen zurückführen, und als eine Umgestaltung einer derselben ansehen. Wir wollen daher die verschiedenen Zusammenklänge, unter dem Titel von Umgestaltungen der Grundharmonieen, durchgehen.

A.) *Umgestaltungen der Lage.*

1.) *Verlegung überhaupt.*

§. 143.

Wir haben bisher die Grundharmonieen immer nur in der Lage vorgestellt, daß der Grundton zu unterst, (im Basse,) lag, über ihm dessen Terz, über der Terz dessen Quinte, und ganz oben die Septime. Dies wollen wir seine natürliche Lage nennen, (obgleich, in akustischem Sinn, die sogenannte natürliche Lage des harten Dreiklangles eine ganz andre ist, welches uns aber hier, wo weder von Akustik, noch ausschließlich vom harten Dreiklange die Rede ist, nicht kümmert.)

Diese Lage der Töne, ist aber bei weitem nicht die einzige mögliche, sondern häufig finden sie sich auch in ganz andern, so daß

die die Harmonie ausmachenden Töne gegeneinander verkehrt, umgekehrt und verwechselt werden, der obere zu unterst gelegt, u. s. w.; z. B. die Terz des Grundtons höher als dessen Quinte, oder gar der Grundton selbst höher als die Beitone. Man nennt dies, im Allgemeinen, Verlegung oder Versetzung, auch wohl Umkehrung der Intervalle. (§. 68.)

2.) Insbesondere: Verwechslung.

§. 144.

Unter diesen Verlegungen einer Harmonie sind diejenigen vorzüglich merkwürdig, wo die Intervalle so gegeneinander verkehrt werden, daß die Grundnote nicht mehr zu unterst liegt. Diese Lagen haben einen eignen Namen: Verwechslung der Basnote, auch wohl Umkehrung des Akkordes. Im folgenden Beispiele steht die C-Harmonie erst in unverwechelter Lage, dann in mehreren verwechselten.



Verwechslung ist demnach diejenige Lage eines Akkordes, wo der Grundton nicht zu unterst liegt, wo der Basston (der tiefste Ton) nicht die Grundnote ist, wo ein anderer Ton als der Grundton, (ein Beiton, §. 135.) in Bass gelegt, zu unterst genommen wird.

Es wird also hier überall blos darauf gesehen, ob der tiefste Ton des Zusammenklanges der Grundton selber ist, oder nicht; auf die übrigen Töne, und wie diese gegeneinander gestellt sind, wird nicht geachtet; nicht darauf, welcher von diesen höher oder tiefer als der andre, sondern nur welcher der tiefste von allen ist.

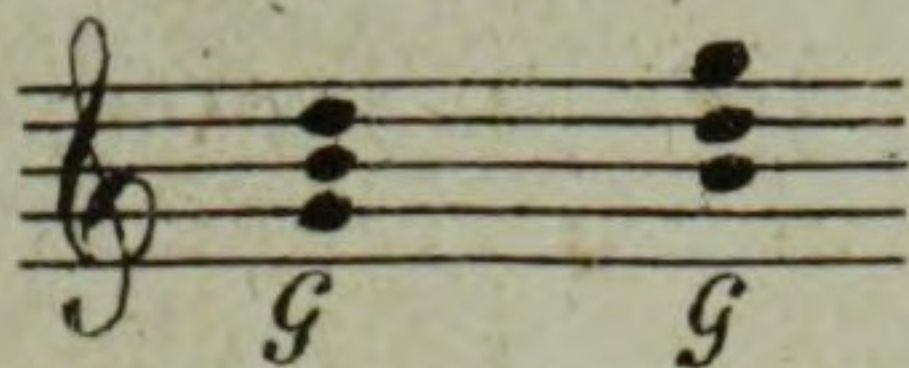
§. 145.

Eben darum ist es denn von hier an sehr wichtig und nothwendig, den Unterschied zwischen Bafston und Grundton recht fest ins Auge zu fassen. Grundton ist der, dessen Dreiklang, oder Septakkord die Grundharmonie ausmacht; Bafston aber ist der, welcher unter den gehört werdenden Tönen der tiefste ist. (Dafs darauf nichts ankomme, ob er im Bafsschlüssel geschrieben ist, oder im Alt-, Violin-, oder sonst einem Schlüssel, versteht sich von selbst.) In jedem nicht verwechselten Akkord ist der Bafston auch Grundton, in einem verwechselten aber ist ein anderer als der Grundton Bafston.

In manchen Schriften heifst jeder Bafston Grundton; wir aber werden diese beiden Ausdrücke streng unterscheiden.

§. 146.

Durch die Verwechslung des Bafstones ändert sich der Abstand der die Harmonie ausmachenden Töne. Im folgenden Beispiel:



bleibt zwar die Grundharmonie des zweiten Akkordes, eben so wie im ersten Akkorde, *G*, die Grundnote also *G*, und das $\bar{a}$ des zweiten Akkordes, welches ursprünglich Quinte ist, bleibt zwar auch hier noch eigentlich die Quinte des Grundtons; allein vom Basston an gerechnet, ist es denn doch die Terz, und wird, da nun einmal die Zählnamen der Intervalle immer vom tiefsten Ton an bemessen werden, auch wirklich Terze genannt. Ebenso ist das $\bar{h}$ des zweiten Akkordes zwar ursprünglich Terz des Grundtons, es selber wird aber Basston.

Es ist wichtig, durch diese wechselnden Zählnamen sich nicht irre machen zu lassen. Im zweiten Akkorde des obigen Beispiels ist das $\bar{a}$, welches ursprünglich Quinte war, freilich nun Terz vom Basstone $\bar{h}$, eigentlich aber bleibt es doch Quinte, nämlich ursprüngliche Quinte vom Grundtone *G*.

Um in unserm Sprachgebrauch überall möglichst bestimmt und unzweideutig zu sein, werden wir die Ausdrücke: „Ursprünglich“ oder „eigentlich“ und „vom Basston“ in obigem Sinne, ständig, als Kunstworte, gebrauchen, und überall beisetzen, wo eine Zweideutigkeit möglich wär.

§. 147.

Da die Verwechslung einer Harmonie darin besteht, daß eines ihrer Intervalle, wel-

ches nicht der Grundton selber ist, in Bass gelegt wird, so ist jede Harmonie so vieler Verwechslungen fähig, als sie, aufser dem Grundtone, noch andre Intervalle enthält. Die Dreiklangharmonie besteht aus einem Grundton und 2 Intervallen, sie ist daher zweier Verwechslungen fähig. Die Septharmonie aber, welche, aufser der Grundnote, aus 3 Intervallen besteht, kann dreimal verwechselt werden.

Betrachten wir nun die verschiedenen Verwechslungen einzeln.

a.) Erste Verwechslung.

§. 148.

Die erste Art von Verwechslung einer Harmonie ist diejenige Lage derselben, wo nicht der Grundton, sondern dessen Terz in den Bass gelegt ist. Folgende Figuren stellen erste Verwechslungen von Dreiklängen und Septakkorden vor:



Man sieht, dafs dabei die ursprüngliche Terz Basson, die ursprüngliche Quinte Terz vom Basson, der Grundton Sexte vom Basson, und die ursprüngliche Septime Quinte vom Basson wird.

Nimmt man als Beispiel einen bestimmten Akkord an, etwa den Septenakkord mit kleiner Terz und grosser Quinte, und versetzt denselben in die Lage erster Verwechslung,

so erscheint die ursprüngliche kleine Terz nun als Basson, die ursprüngliche grofse Quinte wird grofse Terz vom Basson, die ursprüngliche kleine Septime wird grofse Quinte vom Basson, der Grundton aber wird grofse Sexte des Bassons.

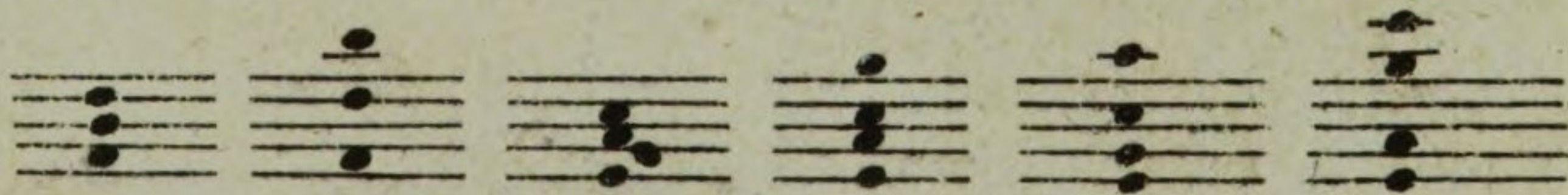
§. 149.

Um sich diese Wechselverhältnisse geläufig zu machen, welches für die Folge von grossem Nutzen ist, durchgehe Jeder für sich alle ersten Verwechslungen aller sieben Grundakkorde, und gebe sich, nach obigem Muster, Rechenschaft von den dadurch entstehenden Verwandlungen der ursprünglichen Intervalle. Man bleibe ja nicht blos bei den Verwechslungen etwa des harten Dreiklangs und des Hauptseptenakkordes stehen, wie fast alle Tonlehrer thun, sondern durchgehe eben so auch alle anderen Akkorde.

b.) Zweite Verwechslung.

§. 150.

Zweite Verwechslung eines Akkordes ist diejenige Lage, wo, statt des Grundtones, dessen ursprüngliche Quinte in Bass gelegt ist.



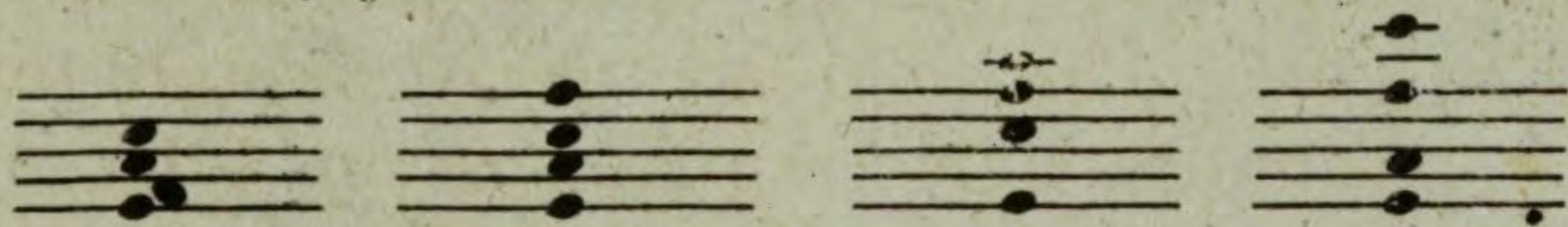
Jeder durchgehe auch hier, für sich selbst, alle möglichen zweiten Verwechslungen aller

Akkorde, und mache sich die dadurch entstehenden Verwandlungen der Intervalle geläufig.

c.) Dritte Verwechslung.

§. 151.

Dritte Verwechslung ist diejenige Lage, wo die ursprüngliche Septime zuunterst genommen wird. Hieraus versteht sich von selbst, daß nur der Septakkord, nicht auch der Dreiklang, einer dritten Verwechslung fähig ist. (§. 147.)

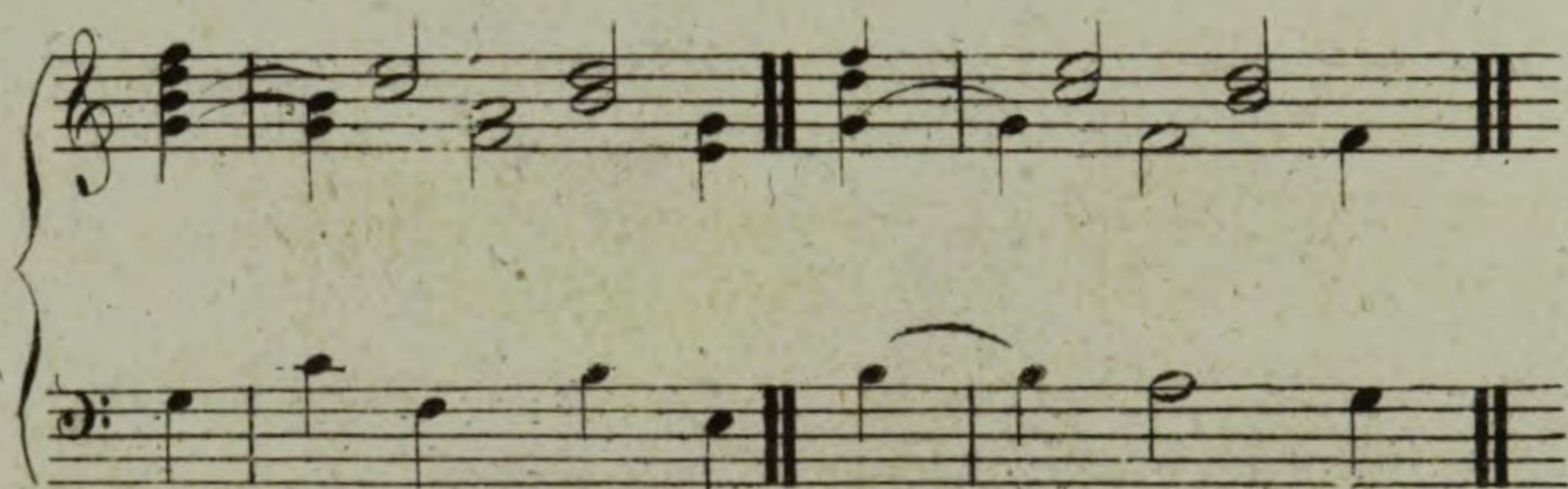


Auch hier ist jedem Mindergeübten zu rathen, daß er sich die einzelnen Fälle in Beispielen geläufig mache.

§. 152.

Eine bestimmte Regel, wann man eine Harmonie in einer Verwechslung anbringen müsse, oder dürfe, giebt es eigentlich nicht, und die Regeln, welche man in manchen Lehrbüchern über diesen Gegenstand findet, z. B. ein Tonstück mit einem verwechselten Akkord weder anzufangen noch zu schließen, u. d. gl., sind theils nur halb wahr, theils gehören sie nicht in die Lehre von Verwechslung der Akkorde überhaupt. Nur läßt sich, im Allgemeinen, bemerken, daß ein Akkord in unverwechselter Lage (in Urform, wenn der Grundton auch Baßton ist,) gemeiniglich für das Gehör etwas mehr Befrie-

digendes hat, als in verwechselter Lage; diese hat allemal etwas Unvollständigeres, Unbefriedigenderes, Unvollkommneres; es ist schwer, ein ganz bezeichnendes Wort dafür zu finden. Insbesondere klingen solche Harmonieen, welche schon an sich selbst dem Gehöre weniger genügen, in verwechselten Lagen fast unangenehm, z. B. die Nebenseptharmonieen. (§. 137.) Man vergleiche folgende Beispiele, wo Nebenseptharmonieen in verschiednen Lagen und Verwechslungen vorkommen.



G7 C7 F7 h7 e7



Auch der verminderte Dreiklang macht sich nie besonders gut in zweiter Verwechslung,



aufser in Einem gewissen Falle, den wir in der Folge werden kennen lernen (§. 193.)

Mehr als dieses läßt sich, im Allgemeinen, hier noch nicht sagen; überall aber, wo die Lage besondere Rücksicht erheischt, wird es besonders angeführt.

d.) Herkommliche Namen der verwechselten Akkorde.

§. 153.

Die Musiker haben den verwechselten Akkorden eigene Namen beigelegt, welche von den Intervallen entlehnt sind aus welchen sie, vom Basston an gezählt, bestehen:

Einen Dreiklang in erster Verwechslung, welcher also aus Basston, dessen Terz, und Sexte besteht, und, nach den Zählnamen der Intervalle vom Basston an, Terz-Sexten-Akkord ist, nennen sie kurzweg Sextenakkord oder Sextakkord.

Einen Dreiklang in zweiter Verwechslung, welcher aus Basston, Quarte, und Sexte besteht: Quartsextenakkord oder Sextquartakkord.

Eine Septimenharmonie in erster Verwechslung, den Zählnamen nach: Terz-Quint-Sexten-Akkord, heist kurzweg Quintsextakkord, oder Sextquintakkord.

Die zweite Verwechslung der Septharmonie, Terz-Quart-Sext-Akkord, wird kurzweg Terzquartakkord genannt.

Die dritte Verwechslung der Septimenharmonie, welche ein Sekund-Quart-Sext-Akkord ist, heist kurzweg Sekundenakkord.

§. 154.

Man könnte füglich den sogenannten Quartsextenakkord lieber schlechtweg Quartakkord nennen; dies wäre nicht nur kürzer, sondern es würde dadurch zugleich eine Folgerichtigkeit in die Benennungen der verwechselten Akkorde gebracht, welche für die Gestalt der Verwechslungen sehr bezeichnend wäre, und dabei auch das Gedächtnis erleichtern würde. Alsdann hiesse nämlich:

der Dreiklang in 1ter Verw.	Sextakkord,
— — — 2ter	Quartakk.
— Sept. Akk. — 1ter	Quintsextakk.
— — — 2ter	Terzquartakk.
— — — 3ter	Sekundakk.

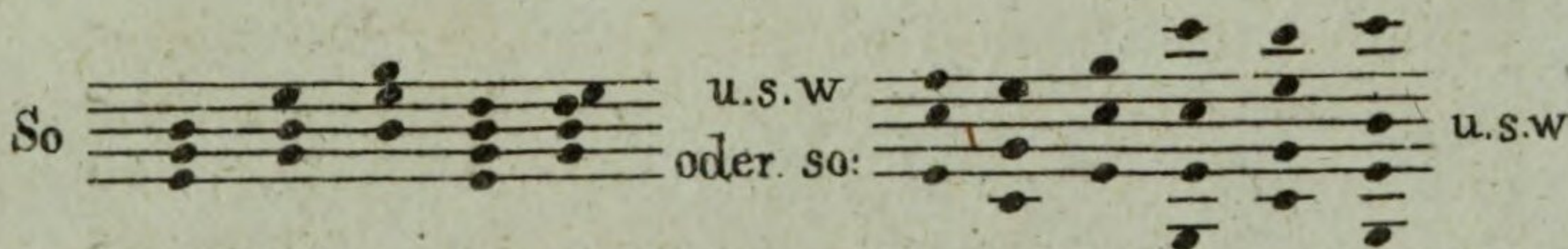
Die Folgerichtigkeit solcher Benennungen liegt nämlich darin, daß der Name jedes Akkordes mit dem Namen des Intervalls übereinstimmt, welches der Grundton der Dreiklangharmonie, oder der Grundton der Septimenharmonie und die ursprüngliche Septime, gegen die Bassnote des verwechselten Akkordes bilden. Nämlich in der ersten Verwechslung des Dreiklanges bildet der Grundton gegen den Bass eine Sexte, und ein Dreiklang in erster Verwechslung heißt darum vollkommen passend: Sextakkord. — Aus gleichem Grunde hiesse die zweite Verwechslung des Dreiklanges sehr füglich bloß Quartakkord, weil der Grundton darin als Quarte der Bassnote erscheint. — Sextquintakkord oder Quintsextakkord heißt die erste Verwechslung des Septenakkordes, weil sich darin der Grundton als Sexte, und die ursprüngliche Septime als Quinte des Bassstones zeigt. — Quartterzenakkord oder Terzquartenakkord heißt

die zweite Verwechslung der Septharmonie, weil darin der Grundton zur Quarte, und die ursprüngliche Septime Terz des Bass-tons wird. — Endlich heist eine Septimenharmonie in dritter Verwechslung, worin also die Grundnote als Sekunde des Bassstones, die ursprüngliche Septime aber selbst als Bass- ton erscheint, Sekundakkord.

3.) Enge und zerstreute Lage.

§. 155.

Eine weitere Verschiedenheit der Lage eines Akkordes beruht darauf, ob die Töne, aus welchen er besteht, nahe, oder entfernt von einander gelegt oder gegriffen werden, z. B.



Ersteres nennt man enge Lage, oder enge Harmonie, Letzteres aber zerstreute Lage, zerstreute Harmonie. Klavierspieler und Organisten heissen diese letztere auch wohl getheilte Harmonie, weil sie dabei nicht durchgängig, wie sonst gewöhnlich, die höheren Töne alle mit der rechten Hand, und den Bass allein mit der Linken greifen können, sondern oft die Hälfte der zu greifenden Töne in die rechte Hand, die andern aber in die Linke nehmen müssen, welches Manchen beschwerlicher fällt, und wovon sie dann viel Aufhebens machen.

§. 156.

Welcher von beiden Arten man sich in jedem vorkommenden Falle bedienen wolle, ist größtentheils bloß Sache des Geschmacks, und hierüber giebt es keine Regel. Nicht selten findet man zwar in Lehrbüchern, als allgemeines Gesetz, angeführt: man müsse der Harmonie immer eine solche Lage geben, daß der Baßton dem nächst darüber stehenden Tone nicht näher komme als auf eine Oktave, dann der nächstfolgende Ton dem letztern nicht näher als auf eine Quinte, nur die höhern Töne dürften einander näher kommen, u. s. w. (Kirnberger Kunst d. r. Satzes I. Th. X. Absch.) Allein wer fühlt hier nicht auf den ersten Blick, daß ein solches Gesetz der Kunst die Fessel der Pedanterie anlegt? Daß sie übrigens unnöthig, und folglich unrichtig sei, beweisen täglich die Arbeiten unserer besten Tonsetzer. Ja, wäre die Beobachtung jener Regel wirklich nothwendig, so könnte es ja z. B. schon unmöglich ein gutes Tonstück für drei oder vier männliche Stimmen geben, da diese nicht Umfang genug haben, um sie so weit auseinander zu halten.

Allerdings aber bringt man überhaupt tiefe Töne nicht gern andern tiefen sehr nahe, weil daraus leicht ein unverständliches Gebrumme entsteht:



Je tiefer der Bass liegt, desto nöthiger ist diese Vorsicht. Abweichungen davon sind erlaubter in langsamer Bewegung, als bei geschwinderer, weil im ersten Falle dem Gehöre mehr Zeit übrig bleibt, die gleichwohl einander einigermaßen verwirrenden Töne doch aufzufassen; bei geschwinderer Bewegung aber gehn sie, aus Mangel an Zeit zur Reflexion, unverstanden vorüber. Man versuche obiges Beispiel unter verschiedenen Stufen von Langsamkeit oder Geschwindigkeit.

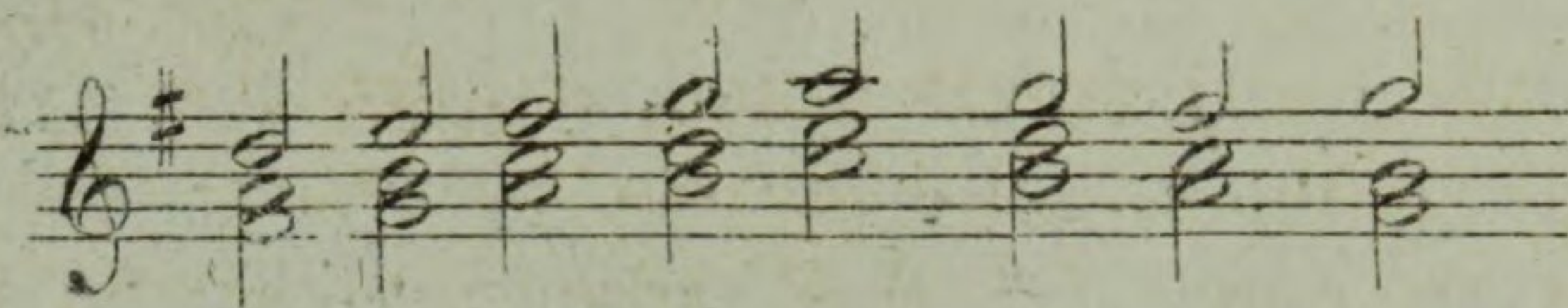
Uebrigens hat das Zusammenklingen von lauter tiefen Tönen, mit gehöriger Umsicht angewendet, doch auch etwas ungemein Feierliches und Imponirendes: z. B. in Haydn's Schöpfung der Segenspruch des Schöpfers: „Seid fruchtbar alle.“

§. 157.

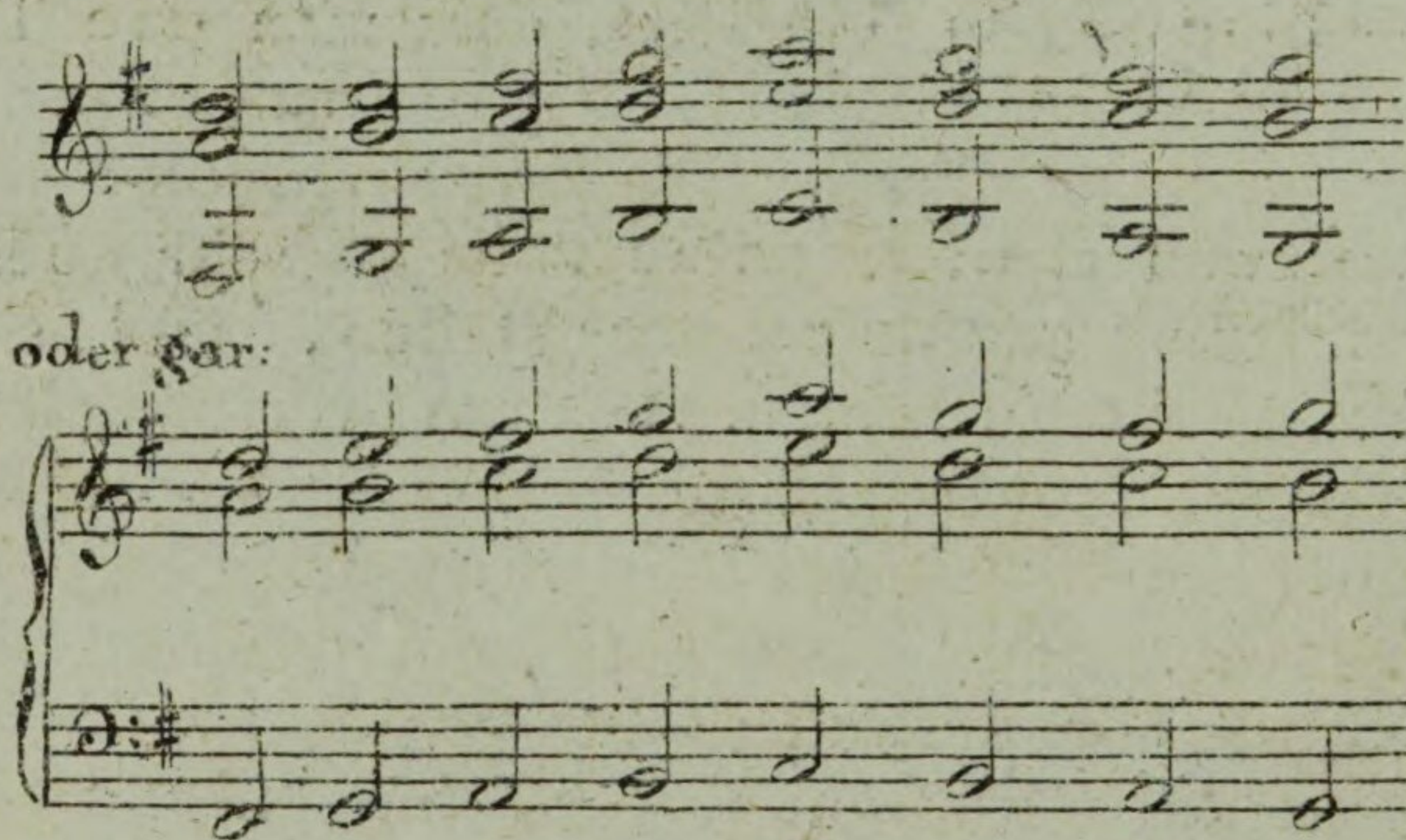
Eine zweite Regel ist, daß man die Töne nicht allzuweit von einander entferne, keine allzugroßen Zwischenräume leer lasse, weil allzu entfernte Töne zu sehr aufser Verhältniß gegeneinander stehen, und sich nicht recht zu einem Ganzen verschmelzen:



Einen besondern Fall giebt es, wo man die untere Stimme sogar nicht gern weiter als um eine Terze von der nächst darüber gelegenen entfernt; nämlich wann in einem, oder in mehreren nach einander folgenden, nur aus drei Noten bestehenden Akkorden, die beiden obern Noten um eine Quarte von einander abstehen:

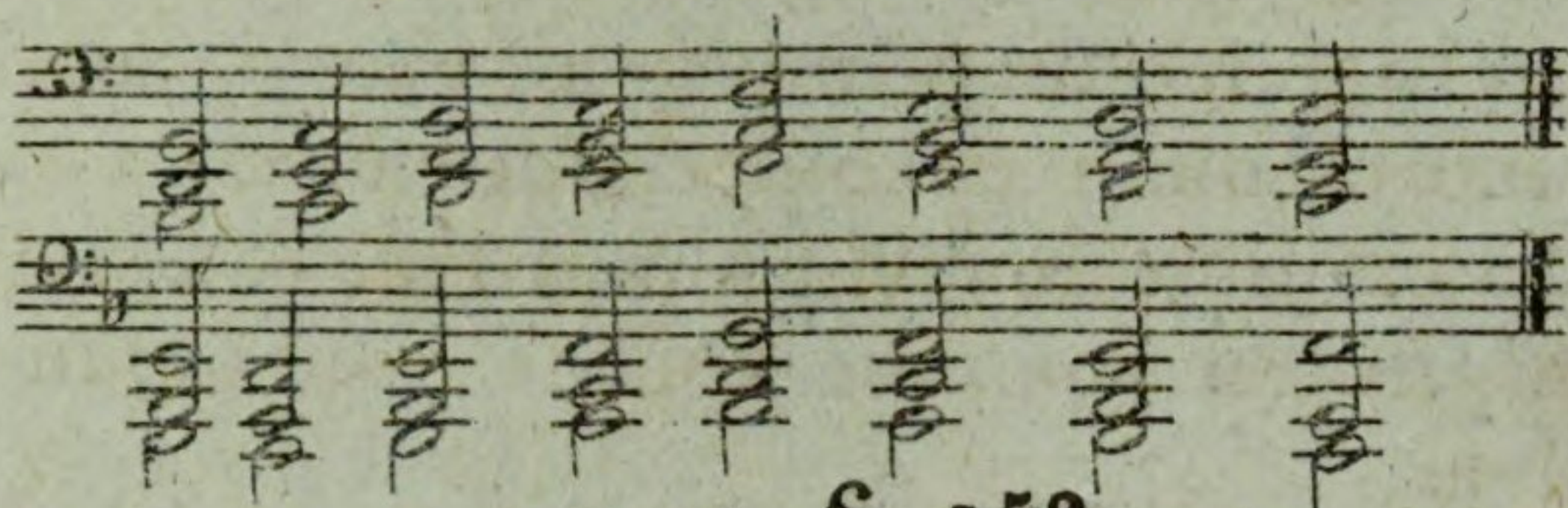


Wenn auch nicht grade fehlerhaft, doch weit minder wohlklingend wäre dieselbe Akkordreihe in folgenden Lagen:



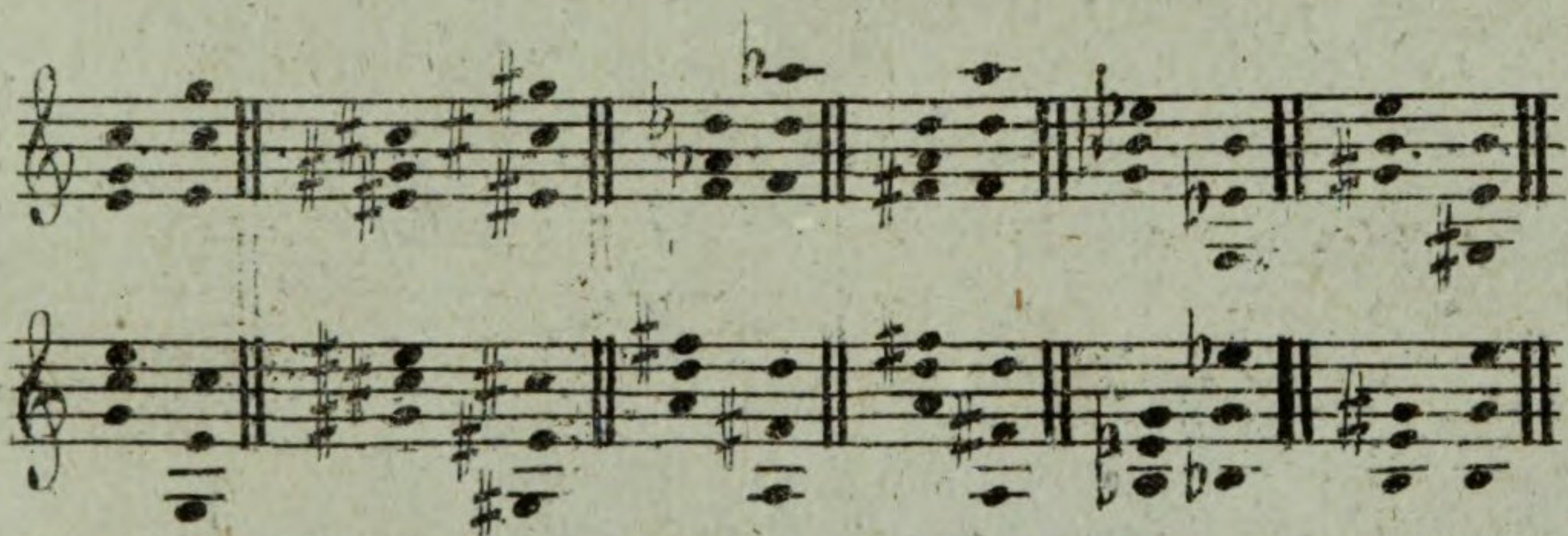
Diese letztere Bemerkung, verglichen mit der auf Seite 152 gegebenen, zeigt, daß solche Sätze, wie der obige, sich in sehr tiefen Lagen nicht wohl anbringen lassen, weil man, um die beiden oberen Stimmen nicht zu weit

von der Bafsnote zu entfernen, zwei oder drei tiefe Töne einander zu nahe bringen müfste:



§. 158.

Als nützliche Uebung, empfehle ich den Mindergeübten, die sieben Grundakkorde in allen zwei und drei Verwechslungen, auf allen Tönen, und in verschiednen, bald engen, bald zerstreuten Lagen, zu schreiben, oder wenigstens auf dem Klaviere durchzuspielen, und sich bei jedem Akkord ausführlich von jeder Note Rechenschaft zu geben. Z. B.



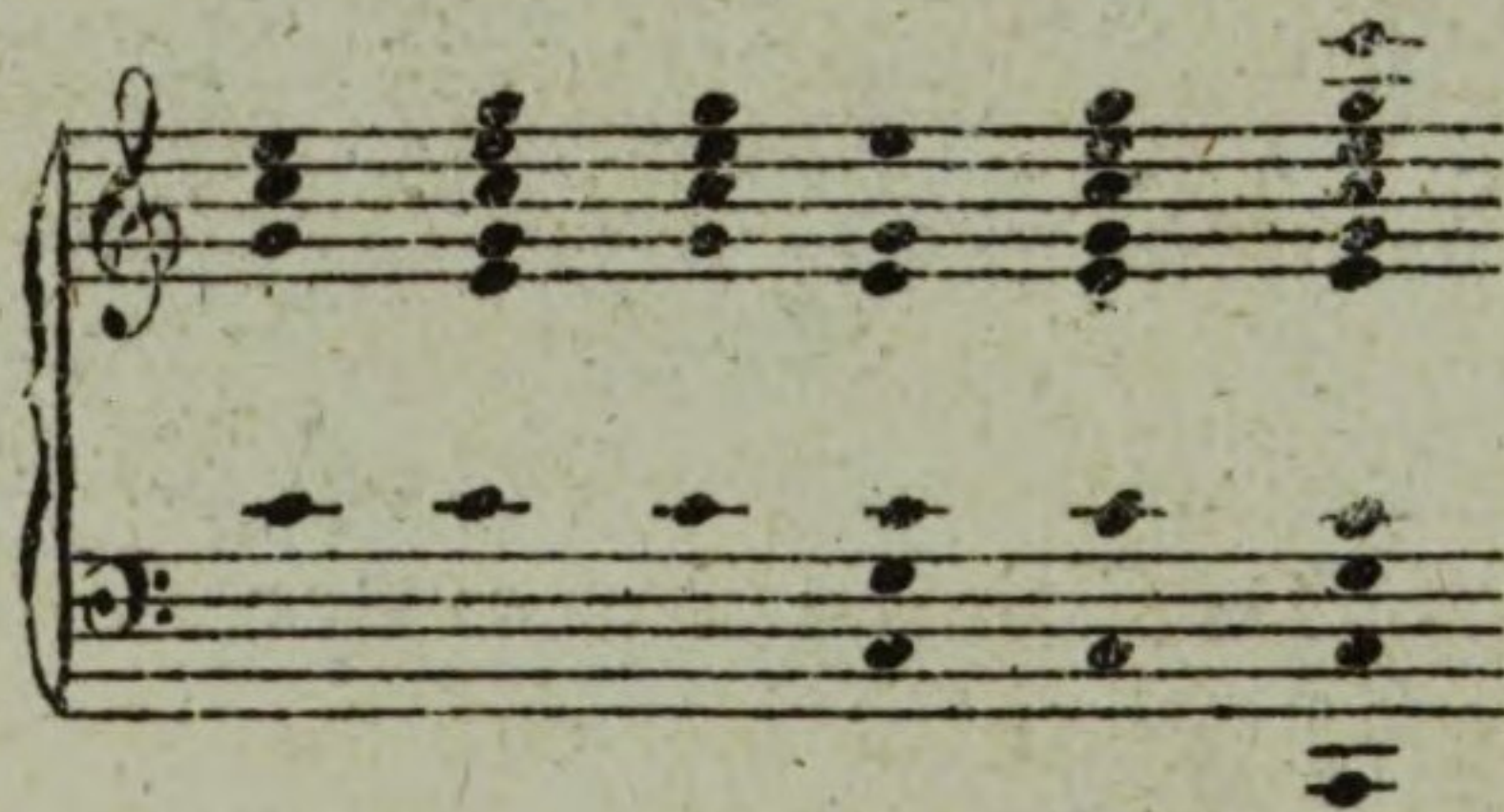
« Harter C – Dreiklang in erster Verwechs-
 « lung; der Bafston $\bar{e}$ ist die ursprüngliche
 « (§. 146.) Terz; die Terz vom Bafstone, das
 « $\bar{g}$, ist die ursprüngliche Quinte; die Sexte
 « $\bar{c}$ ist der Grundton » — « Harter Dreiklang
 « C $\sharp$ is in erster Verwechslung; die ursprüng-
 « liche Terz $\bar{e}$ is liegt im Bafs », u. s. w. —
 Dann ebenso alle weichen Dreiklänge; dann
 die Septimenakkorde. Alsdann wieder alle von
 vorne in zweiter Verwechslung; endlich auch
 alle möglichen dritten Verwechslungen. — Die
 Sache ist freilich etwas langweilig für diejeni-

gen, welche fühlen, daß sie derselben nicht bedürfen, und diese mögen sie denn auch unterlassen. Immer bleibt sie aber ein treffliches Mittel, sich die Akkordenlehre geläufig zu machen. Uebrigens mögten auch hier die oben §. 140 empfohlenen Sing- und Hör-Uebungen zu empfehlen sein.

B.) Verdoppelung.

§. 159.

Eine weitere Art von Umgestaltung der Grundakkorde entsteht dadurch, daß man eine oder mehrere der Intervalle, aus welchen der Akkord besteht, doppelt nimmt. Im ersten der folgenden Beispiele ist zuerst der Grundton verdoppelt, im zweiten der Grundton und die Terz, im dritten Grundton und Quinte, im vierten Akkorde sind es alle drei Intervalle.



§. 160.

Ob man in einem Satze dieses oder jenes Intervall dieses oder jenes Akkordes verdoppeln wolle, dies ist größtentheils Sache der Willkür; dennoch ist dabei auf Zweierlei Rücksicht zu nehmen. Fürs Erste nämlich verdoppelt man, unter sonst gleichen Umständen, meist lieber den Grundton, oder dessen Quinte, als seine Terz oder Septime, weile diese

beiden letztern, auch nur einfach genommen, jede in ihrer Art, schon an sich selber etwas vor den andern Intervallen Hervorstechendes haben. Fürs Andre veranlassen gewisse Verdoppelungen leicht Fehler gegen die Gesetze der Stimmenführung, wovon aber nicht hier, sondern erst bei der desfallsigen Lehre gehandelt werden kann.

ANMERKUNG.

In den Lehrbüchern ist gewöhnlich der Regeln kein Ende, welches Intervall in diesem oder jenem Akkorde verdoppelt werden dürfe, oder müsse. Bei jedem einzelnen Akkorde, ja sogar bei jeder Verwechslung jedes Akkordes, wird vorgeschrieben, welches Intervall darin zu verdoppeln sei, welches zuerst, und welches nach diesem, welches gar nicht; und all diese einzelnen Vorschriften, nebst eben so vielen Ausnahmen, wo solche Verdopplung doch wieder erlaubt sein soll, soll man sammt und sonders im Kopfe behalten!

Ich glaube, dieses alles entbehren, und diejenigen, welche es etwa aus Büchern schon mühsam erlernt haben, bitten zu dürfen, es immerhin wieder zu vergessen. Es giebt kein Intervall, welches darum nicht verdoppelt werden dürfte, weil es dieses oder jenes Intervall, dieser oder jener Harmonie, oder gar weil es die so und so vielte Stufe vom Bass-ton an gezählt, ist.

So gilt es z. B. für Regel, daß Dissonanzen und Subsemitonien nicht verdoppelt werden dürfen. Es ist

ziemlich wahr, aber nicht darum, weil sie Dissonanzen, oder Subsemitonien sind, sondern weil die an sich fehlerfreie Verdoppelung solcher Intervalle zu verbotenen Oktaven verleitet. Können aber diese vermieden werden, so ist auch die Verdoppelung nicht unerlaubt, und das Verbot wieder unnütz, folglich die Regel falsch.

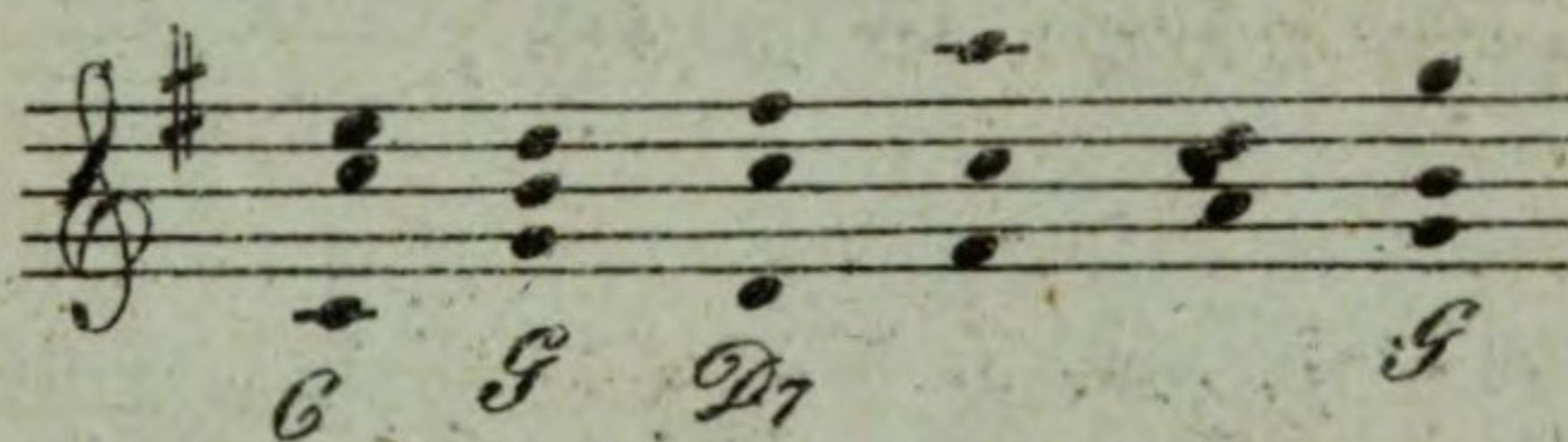
The image contains five musical examples, numbered 1.) through 5.), each showing a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) in common time (C).
 1.) Shows a melody in the right hand with several notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment. A slur is placed over a group of notes in the right hand.
 2.) Similar to example 1, but with a different melodic line in the right hand.
 3.) Shows a more complex harmonic texture with multiple notes in both hands.
 4.) Shows a sequence of chords and single notes in both hands.
 5.) A longer example showing a continuous sequence of chords and notes across both staves, illustrating a specific voice-leading or doubling technique.

Nur also in wie fern solche Verdoppelungen zu einem Fehler gegen die Gesetze der Stimmenführung verleiten, sind sie gefährlich, die Warnung davor gehört also in die Lehre von der Stimmführung, und nicht hieher, wo sie auch noch nicht einmal verstanden werden könnte.

C.) *Auslassung.*

§. 161.

Es ist nicht nöthig, immer alle zur Grundharmonie gehörende Töne hören zu lassen, sondern es wird oft bald einer, bald werden auch mehrere derselben ausgelassen. In folgendem Beispiel ist bei der *C*-Harmonie die Quinte ausgelassen und dafür der Grundton verdoppelt; bei *D*₇ ist zuerst wieder die Quinte *a*, dann der Grundton selbst, und zuletzt die ursprüngliche (§. 146.) Terz *fis* ausgelassen. Im letzten Akkorde fehlt wieder die Quinte.



§. 162.

Uebrigens entstehen durch Auslassungen häufig Mehrdeutigkeiten. So, z. B. sieht ein Hauptseptenakkord mit ausgelassnem Grundtone, genau so aus wie ein verminderter Dreiklang; (man sehe den zweiten *D*₇-Akkord des obigen Beispiels.) Ja eine Verbindung von nur zwei Tönen, z. B. [*e g*], kann man ansehen: als *C* mit ausgelassner Grundnote, als *e* oder *e*^o mit ausgelassner Quinte, als *C*₇ oder *C*₇ mit ausgelassner Grundnote und ausgelassner Septime, als *e*₇ oder *e*^o₇ mit ausgelassner Quinte und Septime, als *A*₇ oder *a*₇ mit ausgelassner

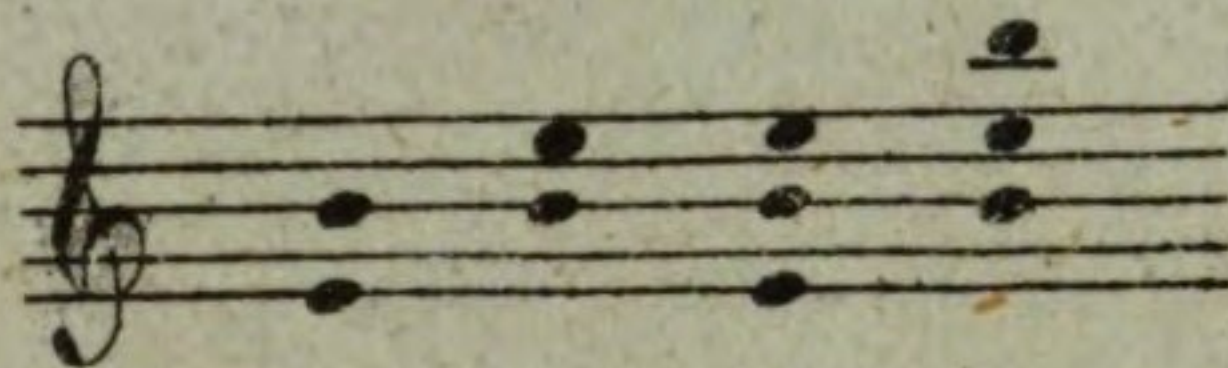
Grundnote und Terz, als *Fis*, mit ausgelassener Grundnote, Terz und Quinte und hinzugefügter kleiner None, u. s. w.

§. 163.

So reichhaltig die Lehrbücher an unnöthigen Regeln über die Verdoppelung der Intervalle sind, so arm sind sie über die Frage, welches Intervall in diesem oder jenem Akkord ausgelassen werden könne, oder nicht; sie sagen darüber eigentlich gar nichts.

Im Allgemeinen gelten von der Auslassung folgende wenige Regeln:

In der Dreiklangharmonie ist es nicht gut, den Grundton und dessen Quinte ohne dessen Terz hören zu lassen;



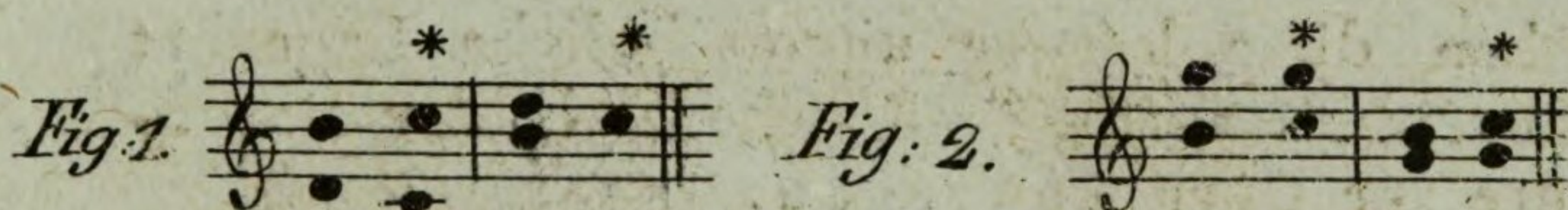
wenigstens klingt es immer leer, und etwas sonderbar, zumal wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt als die Grundnote. Indessen ist das Auslassen der eigentlichen Terz, eben der Sonderbarkeit wegen, zuweilen auch wieder von pikanter Wirkung, wie z. B. im Finale eines bekannten Haydn'schen Violin-Quartetts:



und in einem vierstimmigen Gesange desselben Tonsetzers:



Merkwürdig ist, dafs, wenn Terz und Quinte zugleich ausgelassen werden, z. B. Fig. 1, dies weit weniger leer klingt, als wenn der Grundton und die Quinte ohne die Terz gehört werden, Fig. 2:



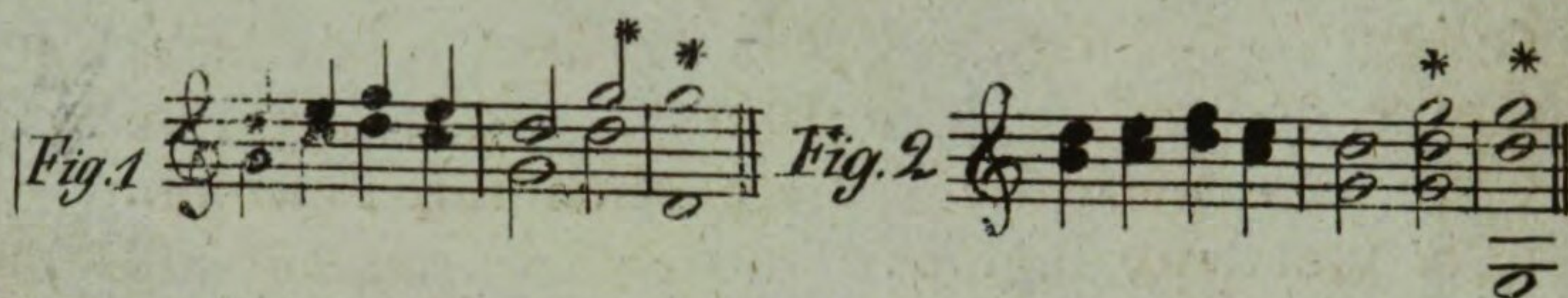
Einen besondern Fall giebt es, wo Grundton und Quinte der Dreiklangharmonie füglich ohne Terz gehört werden können, ohne leer zu klingen; nämlich auf der Dominante der Tonart (S. Seite 219 N.^o 2, 3.): z. B.



Dieser Fall kann aber hier, wo die Begriffe von Tonart und Dominante noch nicht gegeben

sind, noch nicht erklärt werden; wir werden darauf zurückkommen.

Einsweilen wird man leicht bemerken, daß dieses Auslassen weniger gut ist, wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt als der Grundton, Fig. 1.; ja, wenn der Grundton tiefer liegt als die Quinte, aber über derselben noch einmal die Oktave desselben, (eine Verdoppelung des Grundtons) so klingt es schon fremdartiger und ungewöhnlicher. Fig. 2.



Eben diese letztere ungewöhnliche Lage hat Cherubini vortheilhaft benutzt in der Overture zur Oper Anacréon:



§. 164.

Sonst kann, in der Regel, jedes Intervall jeder Harmonie ausgelassen werden; nur versteht sich, daß, wenn aus irgend einem Grunde, die durch Auslassung entstehende Mehrdeutigkeit nicht statt finden soll, man alsdann dasjenige Intervall, durch dessen Auslassung die Mehrdeutigkeit entstünde, nicht auslassen darf.

Auch das versteht sich wohl von selbst, daß man nicht unnöthig ein Intervall aus einer Harmonie ausläßt, um etwa ein anderes eben so unnöthig zu verdoppeln. Eine Harmonie, welcher ein Intervall fehlt, ist allemal leerer als eine vollständige, und daher nimmt man eine jede so lange vollständig, als nicht Umstände eine Auslassung nöthig machen.

D.) *Umgestaltung der Hauptseptenharmo-
nie durch eine selbständige None.*

§. 165.

Alle Arten von Umgestaltungen, welche wir bis jetzt kennen lernten, waren auf alle sieben Grundakkorde anwendbar.

Eine eigene Art von Umgestaltung leidet die Hauptseptimenharmonie. Es kann nämlich einer jeden Hauptseptenharmone die Note auf der großen oder kleinen zweiten Stufe von der Grundnote an, hinzugefügt werden, gleichsam als fünfter Bestandtheil, z. B. dem G_7 -Akkorde der Ton a oder as.



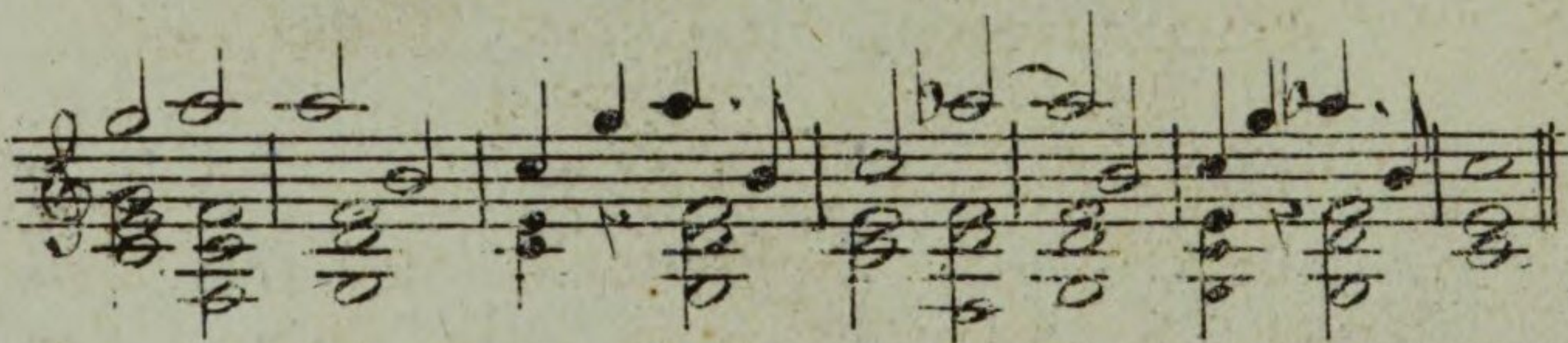
Dieses hinzugefügte Intervall, welches im obigen Beispiele nun eben in der Entfernung von neun Stufen vom Grund- und Baßton steht, darum aber doch

eben so gut auch Sekunde heißen könnte, bezeichnet man doch besser mit dem Namen „N o n e“ (§. 54.). Solche Benennung gewährt nämlich den Vortheil, daß diese Art von Umgestaltung dadurch einen charakteristischen Namen erhält; wiewohl wir in der Folge noch andre Nonen kennen lernen, welche nicht in die gegenwärtige Klasse gehören, nämlich vorgehaltene Nonen. Vergl. §. 168. am Ende.

ANMERKUNG.

Ich weiche hier sowohl von denen Tonlehrern ab, welche, wie z. B. Kirnberger, jede None als einen Vorhalt der Octave ansehen, als von denen, welche einen Nonenakkord als eignen Grundakkord annehmen, wie z. B. Marpurg, Koch, u. a.

Allein daß die Ansicht der Ersteren nicht durchgehend anwendbar ist, und deshalb zu Folgewidrigkeiten führen muß, beweist nicht allein folgendes Beispiel:



sondern auch schon der Umstand, daß, wie sie selbst zugeben, die große und kleine None auch unvorbereitet eintreten dürfen, und entweder unaufgelöst liegen bleiben, oder sich sprungweis fortbewegen können, welches alles

mit dem Begriffe von Vorhalt in Widerspruch steht. Um ihn zu bemänteln, muß man dann wieder Ausnahmen von der Regel einführen, sogenannte „elliptische oder katachrestische Auflösungen“ d. h. Auflösungen, wobei die Auflösung unterbleibt, wie z. B. Türk Anw. z. Generalbafsspielen §. 47. —!

Wohl kann auch die hier erwähnte None vorbereitet und aufgelöset vorkommen, und sie wird dadurch desto weicher und gelinder; allein wenn sie auch im Gewand eines Vorhaltes erscheinen kann, so ist darum doch nicht jede None ein Vorhalt.

Eben so wenig glaube ich Ursache zu haben, wie wieder Andere, z. B. Marpurg, um der None willen, einen Nonenakkord als eignen Grundakkord aufzustellen; aus dem schon mehr angeführten allgemeinen Grunde, weil alle auf der Hauptseptenharmonie vorkommende Nonen sich ganz füglich, entweder als Vorhalte, oder, wenn sie frei eintreten, und frei fortschreiten, auf obige Art als selbständige, erklären lassen; die übrigen Nonen aber, welche sich nicht also frei bewegen können wie die None der Hauptseptenharmonie, als Vorhalte. Auch haben erstere Arten von Harmonieen sonst alles mit der Hauptseptenharmonie gemein, sowohl rücksichtlich der Fortschreitung der übrigen Intervalle, als der Harmonieenfolge, u. s. w. Darum schien es mir zweckmäßiger, diese

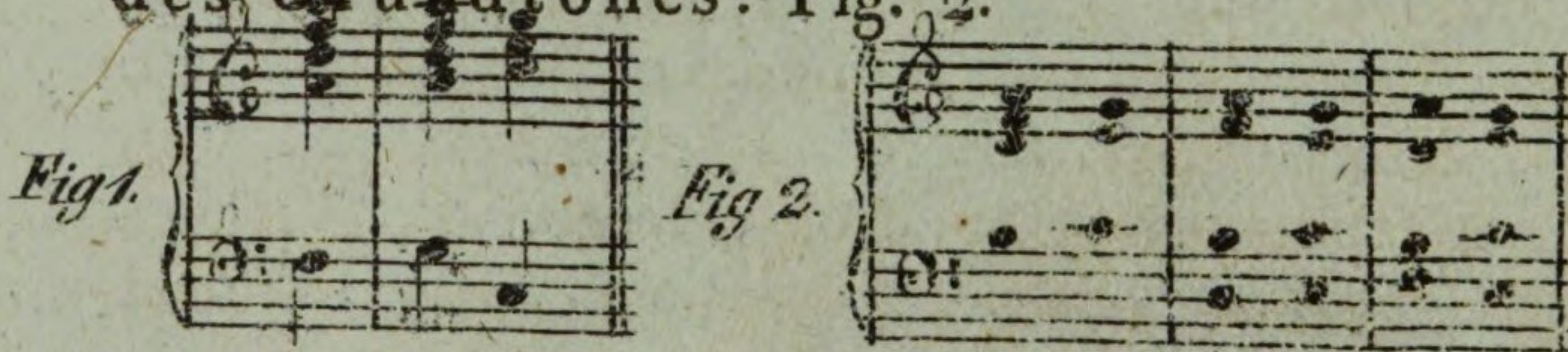
Spielart, die sogenannte Nonenharmonie, unter die Hauptklasse, d. h. unter die Septimenharmonieen einzufügen, als die Zahl der Hauptklassen unnöthig zu vervielfältigen. Vergl. die Anm. nach §. 134. §. 166.

Wann und wo die Hinzufügung einer selbständigen grossen, oder kleinen None anwendbar sei, kann erst später S. 252 u. f. gelehrt werden. Hier begnügen wir uns, diese Umgestaltung an und für sich selbst noch näher kennen zu lernen.

1.) Beifügung einer grossen selbständigen None zur Hauptseptenharmonie.

§. 167.

Die Hauptseptenharmonie mit beigefügter grosser None hat, so wie sie hier Fig. 1. steht, immer etwas Herbes, und wird daher unter dieser Form nicht häufig gebraucht. Sie verliert aber ihre ganze Härte durch Auslassen des Grundtones: Fig. 2.

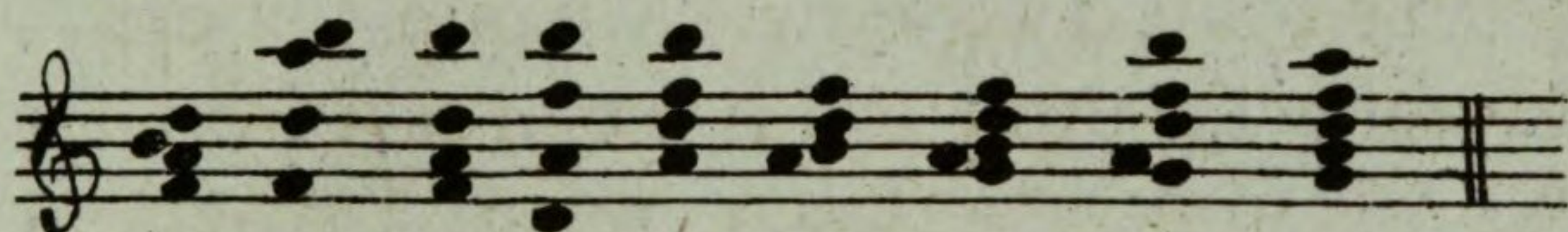


Unter dieser Gestalt kommt diese Harmonie auch am häufigsten vor, wo denn, statt des fehlenden Grundtons, ein anderes Intervall Bass-ton wird. Das erste der obigen Beispiele ist also G_7 in erster Verwechslung, mit ausgelass-

nem Grundton, und hinzugefügter grofser None; das zweite ist dieselbe Harmonie in zweiter Verwechslung, das dritte in dritter.

§. 168.

Die grofse Nonnenharmonie verliert, wie eben gesagt, ihre Härte durch Auslassung der Grundnote: nur mufs man bedacht sein, die Intervalle derselben immer so zu legen, dafs, wo möglich, die None höher zu liegen komme als die ursprüngliche Terz; wie in allen bis jetzt angeführten Beispielen auch der Fall ist. Das Gegentheil thut gewöhnlich widrige Wirkung:



Aus den drei letzten Akkorden des obigen Beispiels sieht man, dafs, wenn die Grundnote im Basse liegt, die None, um höher als die Terz zu liegen, wenigstens in der Entfernung von neun Tönen vom Bafstone liegen mufs. Vielleicht ein zufälliger Grund mehr, warum man dieser Note den Namen *None* gegeben hat.

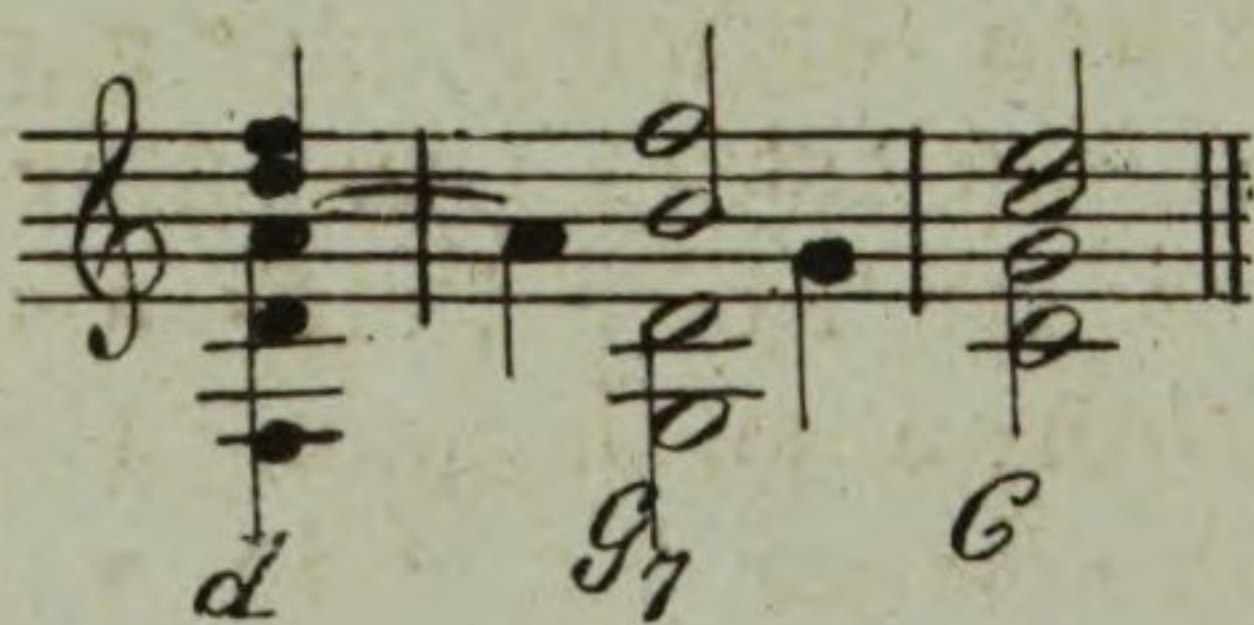
Nur sehr selten ist es von guter Wirkung, die frei hinzugefügte None tiefer als die Terz des Grundtones hören zu lassen. Doch findet sich ein Beispiel solcher Lage in van Beethovens Symphonie c-moll, im Andante con moto, wo, an den mit * bezeichneten Stellen, die Harmonie B_7 in solcher Lage erscheint,





welche kurz vorübergehende Härte der Lage theils durch den fließenden Gesang, theils durch das Ineinanderschleifen, und grossentheils auch durch den schmelzenden Ton der Blasinstrumente, gemildert, und vergütet wird.

Uebrigens gilt die obige Regel auch nur von der hier erwähnten, selbständig beigefügten None, nicht von der, welche wir, erst später, als durchgehenden oder Vorhaltton kennen lernen. Daher ist das folgende Beispiel ganz ohne Härte; indem der im zweiten Akkorde vorkommende Ton a keine selbständig hinzugefügte None, sondern ein Vorhalt ist.

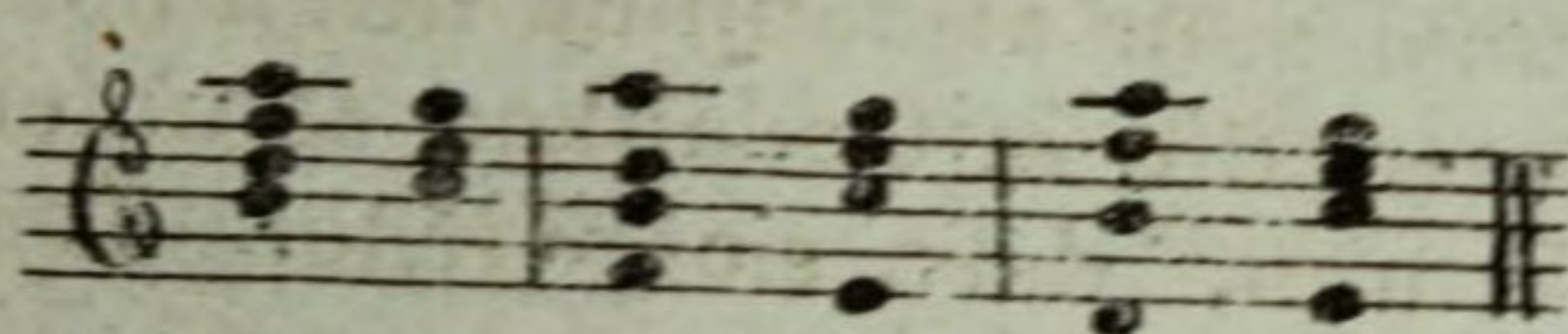


§. 169.

Noch gelinder klingt die grosse None gewöhnlich, wenn man sie auch zugleich höher legt als die ursprüngliche Quinte, wie aus der Vergleichung folgender Beispiele erhellt:



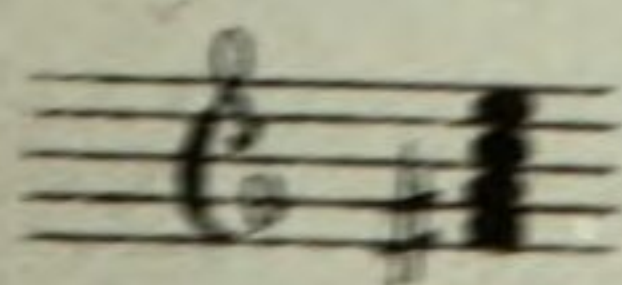
Am allerweichsten ist sie, wann die None ganz oben liegt:



Die Ursache des minderen Wohlklanges des ersten obigen Beispieles liegt übrigens zum Theil auch in der parallelen Quartenzbewegung; wie man bei der Stimmenführung sehen wird.

§. 170.

Eine Hauptseptharmonie mit ausgelassenem Grundton, und dafür gesetzter None, ist unter dieser Umgestaltung oft ziemlich schwer zu erkennen. Am kenntlichsten sind noch die Fälle erster Verwechslung, zumal in engster Lage, z. B.:



wo die Töne terzenweis übereinander stehen; denn da in der ersten Verwechslung

eines Akkordes der Bafston die ursprüngliche grofse Terz des Grundtones ist, (§. 148.) so ist der Grundton die grofse Unterterze des Bafstones; folglich ist die Grundharmonie des obigen Beispiels: *D*₇.

Liegen aber die Töne des Akkordes nicht Terzenweis übereinander, so ist die Grundharmonie weniger leicht auszufinden. Mindergeübte können sich alsdann dadurch helfen, daß sie die Intervalle in Gedanken so unter einander umkehren, daß sie wieder Terzenweis übereinander zu stehen kommen. Um z. B. die Grundharmonie der in der obersten Zeile des folgenden Exempels geschriebnen Akkorde aufzufinden, wende und stürze man sie so lang, bis die Noten Terzenweise so erscheinen, wie in der untern Zeile. Man hat dann lauter erste Verwechslungen der Hauptseptenharmonie, mit hinzugefügten grofsen Nonen, und ausgelassenen Grundtönen, in engster Lage, grade wie Seite 169, und folglich sind die Grundharmonieen dieser Akkorde: *B*₇, *As*₇, *Cis*₇, *Ges*₇, *Fis*₇, *Ces*₇, *Dis*₇.



§. 171.

Bemerkenswerth ist noch die Aehnlichkeit zwischen der Hauptseptenharmonie mit grosser None bei ausgelassener Grundnote, und der Septimenharmonie, mit kleiner Quinte, oder deren Verwechslungen. Erstere besteht nämlich aus denselben Noten wie die letztere, und folglich ist eine Tonverbindung wie z. B. [Fis A c e) für sich selbst betrachtet, allemal mehrdeutig, d. h. man kann diesen Akkord sowohl für den Grundakkord fis°_7 ansehen, als auch für $\mathcal{D}_7$ mit hinzugefügter grosser None, und ausgelassener Grundnote.

Uebrigens kommen Fälle vor, wo doch nicht beide Erklärungsarten gleich anwendbar sind. Man erwäge einstweilen nur dieses: betrachtet man den Akkord [Fis A c e] als fis°_7 , so ist die Note fis der Grundton, A eigentliche Terze, c eigentliche Quinte, und e eigentliche Septime; betrachtet man ihn aber als $\mathcal{D}_7$ mit ausgelassener Grundnote und beigefügter grosser None, oder, mit andern Worten, sieht man $\mathcal{D}_7$ als Grundharmonie jener Tonverbindung an, so ist der Basston, Fis ursprüngliche Terz, das A ist Terz vom Bas, aber ursprüngliche Quinte, das c, die Quinte vom Basston, ist die ursprüngliche Septime, und das e, die Septime des Basstones, ist hinzugefügte None. Auf welche von beiden Arten man, im vorkommenden Fall, eine also aussehende Tonverbindung zu betrachten und zu behandeln habe, wird sich erst unten, bei den Lehren von der Harmonieenfolge, und von der Stimmenführung, zeigen. Hier genügt es, vor der Hand auf die äussere Aehnlichkeit

3. Grund
§. 877.

und doch wesentliche innere Verschiedenheit aufmerksam gemacht zu haben.

ANMERKUNG.

Mehrere Tongelehrte sehen allerdings Tonverbindungen der obigen Art immer als wirkliche Septimenakkorde an, auch in Fällen wie folgender:

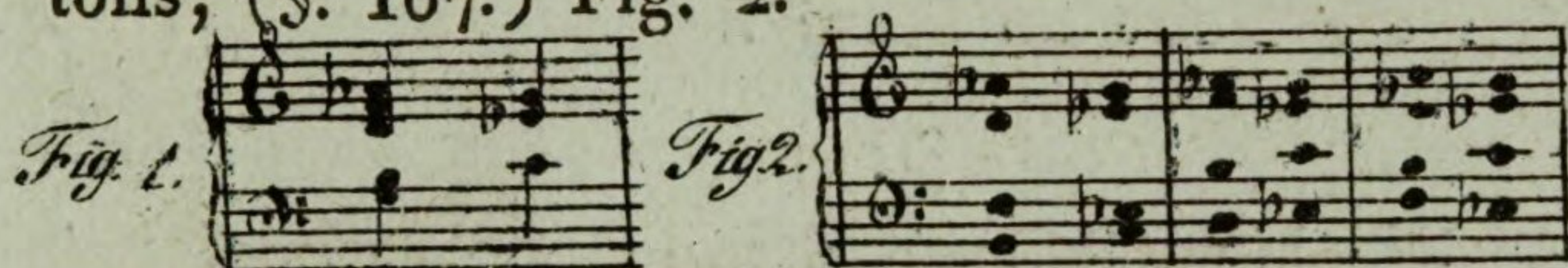


allein dies wäre eine Septimenharmonie, nach welcher am natürlichsten die Dreiklangsharmonie ihrer Sekunde (G) folgte, deren Terz $\bar{a}$ sich so gut aufwärts wie abwärts bewegte, deren Quinte $\bar{c}$ aber sich entschieden abwärts nach h neigt; indess doch auf alle übrige Septimenharmonieen am natürlichsten die Dreiklangsharmonie ihrer Quarte folgt, ihre Quinte aber freie Bewegung hat. Wenn wir also, statt diese Akkorde als anomale Grundakkorde anzusehen, sie vielmehr auf normale Grundharmonien zurückführen, so ersparen wir nicht nur eine neue Grundharmonie, sondern mit dieser zugleich auch eine Anomalie, wir gewinnen folglich an Einfachheit wie an Folgerichtigkeit. Vergl. die Anmerkung nach §. 134. und nach §. 165.

2.) Umgestaltung der Hauptseptimenharmonie durch Beifügung einer kleinen selbstständigen None.

§. 172.

Die Hauptseptenharmonie erscheint aber, wie wir §. 165. sagten, auch oft mit selbständig hinzugefügter kleiner None: Fig. 1. und auch diese Tonverbindung verliert die ihr anklebende Härte durch Auslassung des Grundtons, (§. 167.) Fig. 2.



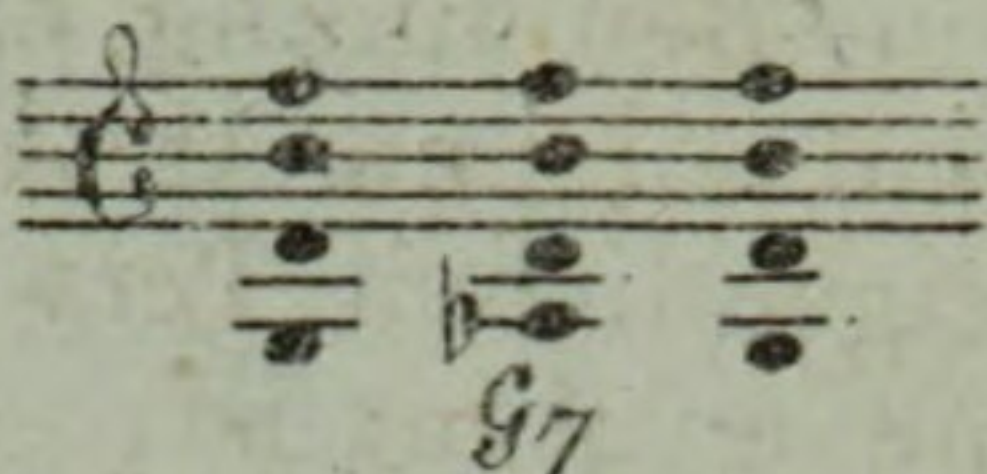
wo denn folglich immer ein anderes Intervall als der Grundton Basston wird. In obiger Fig. 2. ist der erste Akkord die erste Verwechslung von G_7 mit hinzugefügter kleiner None und ausgelassener Grundnote. Im 2ten Takt erscheint die 2te, und im 3ten Takt die 3te Verwechslung derselben Harmonie.

§. 173.

Die Vorsicht, so wir oben, bei der hinzugefügten großen selbstständigen None, empfohlen, sie, wo möglich, immer höher zu legen als die Terze des Grundtons, ist bei der kleinen None nicht nöthig, Fig. 1. und eben so wenig die None höher zu legen als die Quinte des Grundtons, Fig. 2.



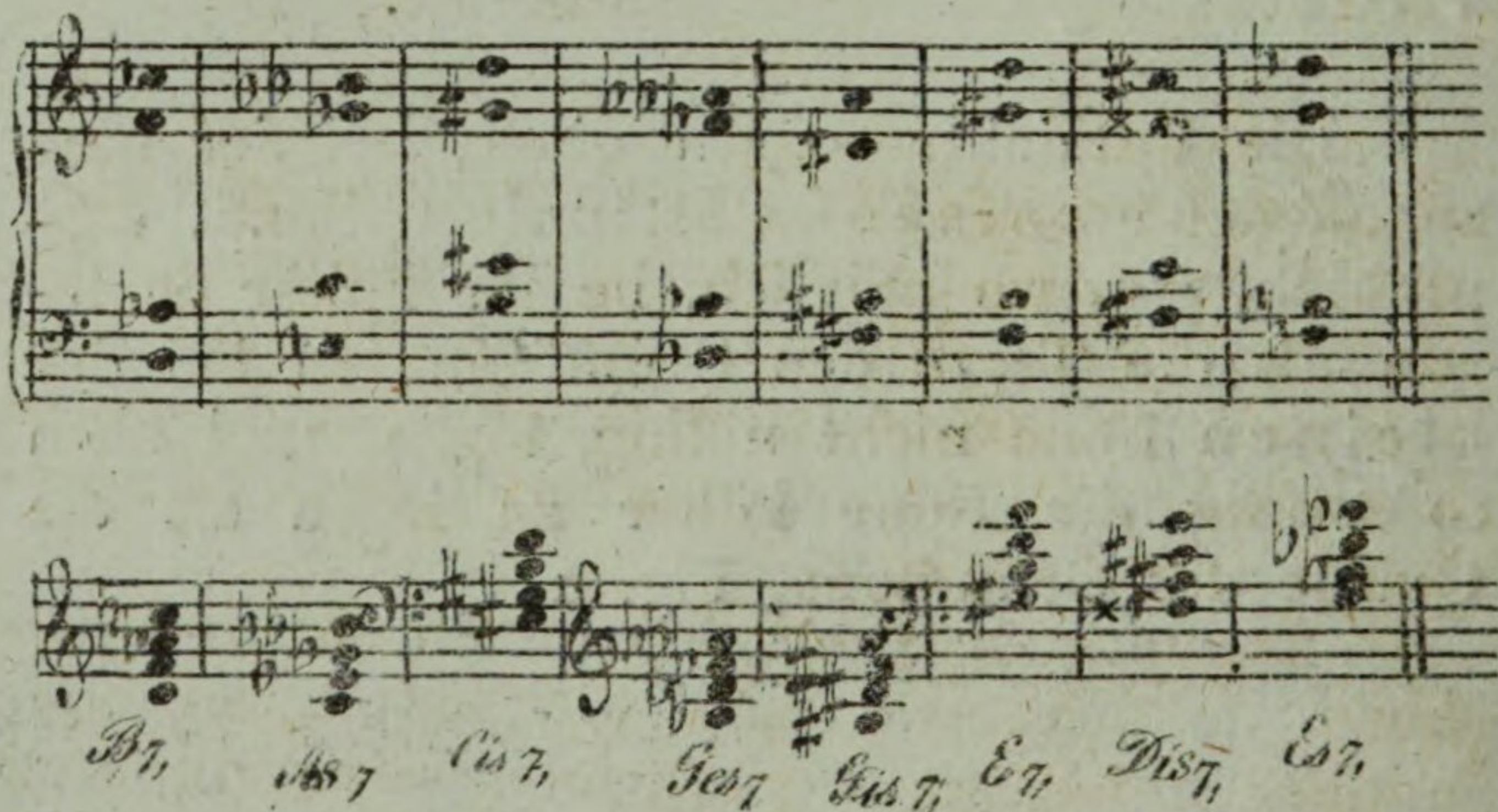
ja, die kleine None kann sogar füglich ganz zu unterst, in den Bass, gelegt werden,



welches man gewissermassen eine vierte Verwechslung nennen könnte (§. 147), indem weder der Grundton, noch die ursprüngliche Terz, noch die Quinte, noch die Septime, sondern die None im Basse liegt.

§. 174.

Die hinzugefügte kleine None, zumal bei ausgelassenem Grundtone, macht, eben so wie die grosse None, den Mindergeübten das Auffinden der Grundharmonie oft ziemlich schwer: indessen thut auch hier die, oben, bei der grossen None, empfohlne Versetzung gute Dienste. (§. 170.)



Die Umgestaltung der Hauptseptimenharmonie, durch Hinzufügung einer kleinen None

mit ausgelassener Grundnote, in erster Verwechslung, hat im musikalischen Sprachgebrauch eine eigne Benennung erhalten. Weil nämlich in einem solchen Akkorde die kleine None von der eigentlichen Terz um eine verminderte Septime entfernt ist, so pflegt man diesen Akkord einen verminderten Septenakkord zu nennen.

§. 175.

Bemerkenswerth ist übrigens, dafs in dieser Lage jeder Ton von dem andern grade um den Zwischenraum einer kleinen Terz entfernt ist: Fig. 1. und wenn man daher die Zusammensetzung weiter fortführt: Fig. 2.

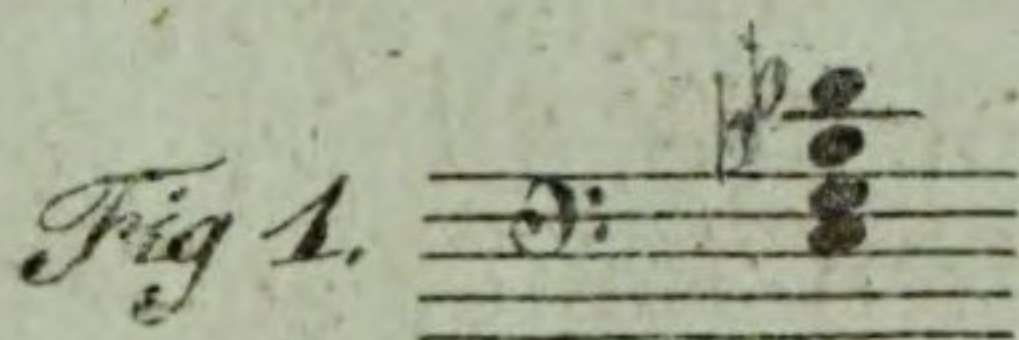


Fig 2.



so findet man lauter Zwischenräume von kleinen Terzen, und übermäfsigen Sekunden. Da nun auf dem Klaviere kleine Terzen und übermäfsige Sekunden einander vollkommen ähnlich sehen, so liegen überall zwei Klaviertasten zwischen inne.

Ebendarum kann man einen solchen Akkord, je nachdem man die Tasten so oder anders nennt, aus viererlei Gesichtspunkten betrachten und behandeln. Nimmt man z. B. die Tasten [Eis Gis H d], so ist die Grundharmonie *Gis*₇. Betrachtet man aber die Taste, welche eben erst eis hiefs, als f, so ist

von [f gis h d] die Grundharmonie $\mathcal{E}_7$. Denkt man sich ferner auch statt gis vielmehr as, so ist von [f as h d] die Grundharmonie $\mathcal{G}_7$. Endlich von [f as ces d] muß $\mathcal{B}_7$ als Grundharmonie angesehen werden.

Eben dadurch entsteht wieder eine neue Art von Mehrdeutigkeit derartiger Harmonieen.

ANMERKUNG.

Manche Tonlehrer, unter andern auch Vogler, sehen den sogenannten verminderten Septimenakkord nicht als eine Umgestaltung des Hauptseptimenakkordes seiner Unterterz, sondern als einen eignen Grundakkord an. Allein eben die Gründe, welche ich in der Anmerkung in Betreff der grossen None, anführte, bestimmen mich auch hier zu meiner Ansicht. Der Akkord [Gis H d f] heisst als folgende Harmonie zunächst die Dreiklangharmonie auf A, also auf der Obersekunde des Basstones, indess ja doch die übrigen Septimenakkorde die Harmonie der Oberquarte heischen, welche aber der Harmonie [Gis H d f] ganz fremd ist. Dieser Folgewidrigkeit zu entgehen, wollen Manche, nur um diesen sogenannten Septakkord als Grundakkord ansehen zu können, folgende Harmoniefolge für gut und natürlich erklären:



z. B. Kollmann in seiner New Theory, Chap. 8. §. 12, und im Practical Guide to Thorough-Bass, Chap. 4. §. 7. — !

§. 176.

Da übrigens eine, durch Hinzufügung der kleinen None umgestaltete Hauptseptimenharmonie sich auf unserm Notensysteme nie darstellen läßt, ohne wenigstens einer Note ein Versetzungszeichen beizufügen, (zumal bei der Art wie wir für Molltonarten vorzuzeichnen pflegen, wovon S. 246,) so daſs also immer wenigstens Einer der Töne, woraus der Akkord besteht, ein sogenannter chromatischer Ton (§. 41) ist, so ist jede so umgestaltete Harmonie ein chromatischer Akkord, eine chromatische Harmonie zu nennen.

§. 177.

Ich mögte den Ungeübteren rathen, sich alle mögliche, durch Hinzufügung einer kleinen oder groſsen None umgestaltete Hauptseptimenharmonien durch Schreiben oder Durchspielen auf allen, oder wenigstens den meisten Tönen, und in allen Lagen, nach den oben S. 155 gegebenen Anleitungen, möglichst geläufig zu machen, und damit zugleich die, im §. 140 empfohlenen Sing- und Hör-Uebungen zu verbinden.

E.) *Umgestaltung der Septimenharmonie mit kleiner Quinte, durch willkürliche Erhöhung ihrer Terz.*

§. 178.

So wie die Hinzufügung der None eine, nicht einer jeden, sondern nur gewissen Har-

monieen eigene Umgestaltungsart ist, so ist auch die Septenharmonie mit kleiner Quinte, in einem gewissen, aber erst unten zu erklärenden Falle, einer eignen Umgestaltung fähig, und diese besteht darin, dafs die ursprüngliche kleine Terz derselben willkürlich um einen halben Ton erhöht wird.



anstatt :



§ 244. N^o 7

Im ersten Beispiel ist die der Grundharmonie eigne Note $\bar{a}$ in $\bar{a}is$ verwandelt, und eben dies ist in folgenden Verwechslungen der Fall, wo überall willkürlich $\bar{a}is$ statt $\bar{a}$ gesetzt ist. Man könnte sagen, die Nebenseptharmonie h^o_7 affektire hier einen Zug aus dem Charakter der Hauptseptenharmonie $\mathcal{H}_7$, und usurpire ein Kennzeichen derselben, die große Terz.



§. 179.

Die obigen Beispiele, so wie sie hier eben stehen, klingen allerdings etwas hart und widrig; die Härte verliert sich aber, wenn man 1.) den Grundton ausläßt, und zugleich 2.)

die erhöhte ursprüngliche Terz höher legt als die ursprüngliche Quinte;



Wir wollen 1.) zuerst dasjenige anführen, was von Beibehaltung oder Auslassung der Grundnote zu bemerken ist, und dann 2.) von der Nothwendigkeit oder Rathsamkeit, die ursprüngliche Quinte tiefer zu legen als die ursprüngliche Terze.

§. 180.

Zu N.^o 1.) Das Auslassen der Grundnote geschieht beinah immer. Beispiele vom Gegentheil sind selten: Eines findet sich in der Introduction zur Schöpfung von J. Haydn: Fig. 1. und ein andres in einer Klavier-Sonate von Beethoven aus Es, Fig. 2.



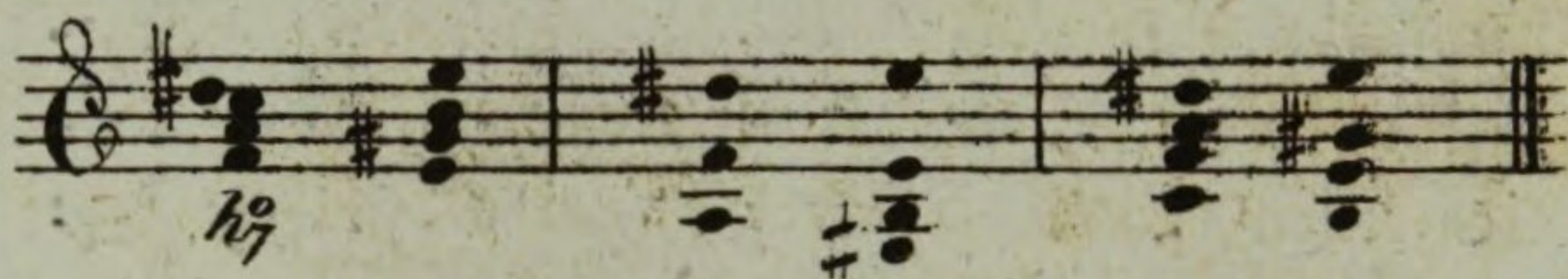
Weniger selten sind Beispiele, worin der Grundton zwar mitangeschlagen, aber bald wieder verlassen, und mit einem andern Intervalle, z. B. mit der eigentlichen oder ursprünglichen Septime vertauscht wird, wie in folgen-

der Stelle aus meiner Klavier-Sonate Op. xv.
bei'm Akkorde [fis c̄ als]:



§. 181.

Statt des ausgelassenen Grundtones kann man auch die kleine None selbständig hinzufügen; eine Tonverbindung, welche sehr häufig vorkommt, und gewiss jedem Leser als sehr wohlbekannt erscheinen wird:



Die None klingt hier eben so weich und gelinde, als der Grundton, dessen Stelle sie vertritt, hart und herbe klingen würde.

Ja, man kann sogar die Härte, welche durch das Beibehalten des Grundtones sonst entstehen würde, dadurch bedeutend mildern, daß man diesen wenigstens mit der kleinen None abwechselnd hören läßt, gleichsam als träte er nur eine Weile an die Stelle der Letztern, z. B.



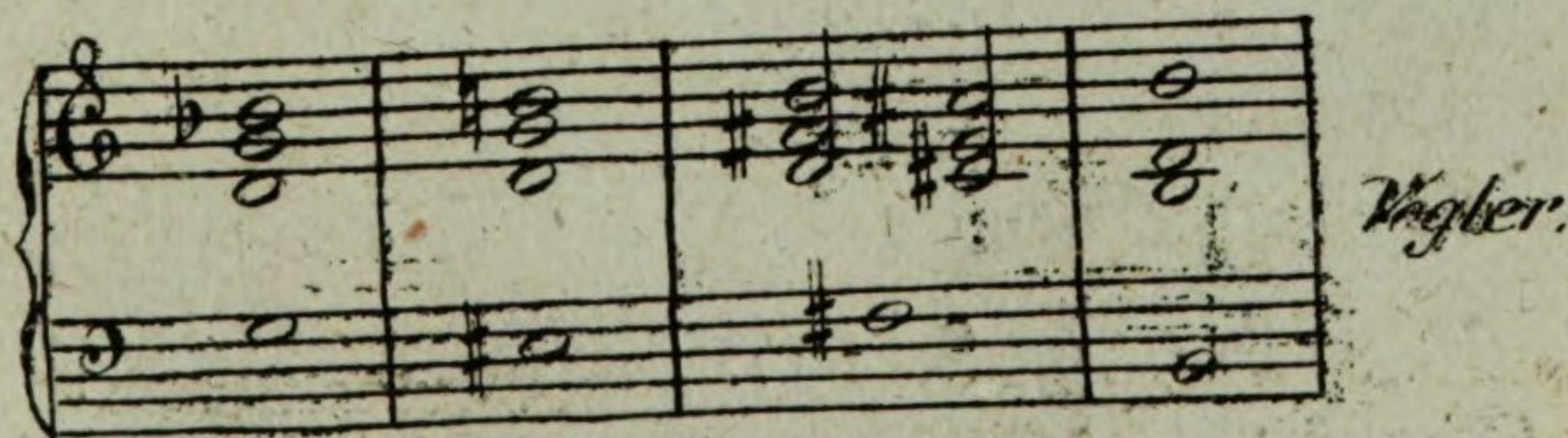
§. 182.

Zu N.º 2.) Ebenso klingt es immer hart, wenn die erhöhte ursprüngliche Terz tiefer liegt, als die ursprüngliche Quinte, und diese also gegen jene ein Intervall einer verminderten Terz bildet, z. B. [H dis f $\bar{c}$], [Dis A c f], [A dis $\bar{c}$ $\bar{f}$], u. dgl. (woraus denn erhellt, daß diese Art von Harmonie in der Lage erster Verwechslung nicht leicht brauchbar ist; es wäre denn, daß man grade absichtlich einige Härte sucht. So hat z. B. Paesiello, in seinem Passions-Oratorium, die Worte „tutto geme il mondo“ in einem solchen Akkord auszudrücken, oder vielmehr gleichsam zu malen versucht.



ANMERKUNG.

Auch in Voglers Pastoral-Messe aus E-dur kommt im Resurrexit folgende Harmonie vor:

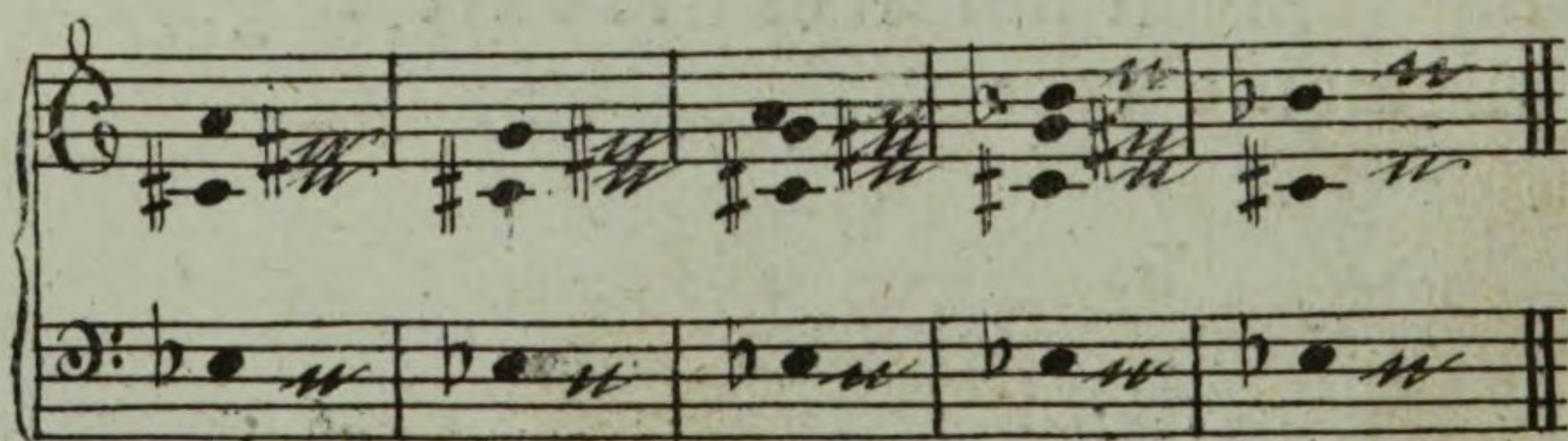


Es ist nicht zu läugnen, daß in diesem Beispiele der zweite Akkord ganz und gar

nicht herbe klingt. Allein eben dies müßte eigentlich schon Zweifel erregen, ob nicht hier etwa eine Mehrdeutigkeit der im §. 185 erwähnten Art im Spiele, ob die Grundharmonie dieses Akkords auch wirklich *cis*^o₇, und nicht etwa vielmehr *G*₇ sei, und das Gehör die oben als eis geschriebne Note nicht vielmehr als eigentliche Septime der Grundharmonie vernehme? — Und in der That wird sich Seite 25 u. 48 des 2. Bandes zeigen, daß dieses der Fall ist.

§. 183.

So selten aber diese ersten Verwechslungen gebraucht werden, so häufig ist der Gebrauch der zweiten Verwechslung. Diese hat auch einen eignen Namen, nämlich: übermäßiger Sextakkord, indem bei solcher Lage des Akkordes die zufällig erhöhte eigentliche oder ursprüngliche Terz gegen den Basston eine übermäßige Sexte bildet. Am aller häufigsten kömmt er vor mit ausgelassenem Grundton, oder dafür gesetzter None:



§. 184.

Oft fällt es Mindergeübten schwer, diese Art von Harmonie im vorkommenden Falle zu erkennen, und die Grundharmonie davon heraus zu finden. Als Hilfsmittel und Kennzei-

chen aber kann man sich folgendes merken. Unter den Noten woraus eine solche Harmonie besteht, finden sich immer zwei, welche gegeneinander ein Intervall von einer übermäßigen Sexte (oder einer verminderten Terz) ausmachen; z. B. in allen im §. 178 und 179 angeführten Beispielen: $[f - \text{dis}]$. Die oberste Note der übermäßigen Sexte, oder die unterste der verminderten Terz, ist nun aber immer die erhöhte Terz der Grundnote. Die Grundharmonie von all diesen Beispielen ist also h°_7 . Auf gleiche Art findet man in dem ersten Beispiel des §. 180 die übermäßige Sexte $[As - \overline{fis}]$, im zweiten $[Des - H]$; die Grundharmonie jenes Akkordes ist folglich d°_7 , die des letzten aber g°_7 . In dem letzten Beispiel des §. 180 deutet die übermäßige Sexte $c - \overline{ais}$ auf die Grundharmonie: fis°_7 . In der ersten Beispielreihe des §. 181 deutet wieder $[\overline{f} - \overline{dis}]$ auf h°_7 , in der zweiten Reihe aber $[b - \overline{gis}]$ auf e°_7 . In dem Beispiele §. 182 lassen die verminderte Terz $[a - \overline{ces}]$, und die übermäßige Sexte $\overline{ces} - \overline{a}$, die Grundharmonie f°_7 erkennen; in der Anmerkung nach §. 182 würde die verminderte Terz $[eis - \overline{g}]$ die Grundharmonie cis°_7 andeuten. Endlich verräth die übermäßige Sexte $[es - \overline{cis}]$ §. 183 die Grundharmonie a°_7 .

§. 185.

Bemerkenswerth ist hier noch, daß dieser Akkord, nämlich die Septimenharmonie mit erhöhter Terz, ausgelassener Grundnote, und hinzugefügter None, nach der Entfernung der Klaviertasten betrachtet, vollkommne Aehnlichkeit mit der Hauptseptimenharmonie hat. Man betrachte nur beide nebeneinander:



Der Unterschied besteht hier gewissermaßen nur im Namen, eines klingt aber (zumal nach unserm temperirten Systeme, §. 20.) wie das andere. Hieraus entsteht denn wieder eine neue Mehrdeutigkeit. (§. 138.)

Wir werden sogar unten (3. Bd. S. 215, 221, u. a. m.) sehen, daß eben dieser Akkord zuweilen mit gutem Grund auch wohl gar noch ganz anders geschrieben und erklärt werden kann, nämlich: als [As c dis fis].

§. 186.

In vierter Verwechslung (§. 173.) ist diese Art von Umgestaltung wenig gebräuchlich und wenig brauchbar.



Die bisherige Erklärungsart (§. 178 u. f.) schien mir einfacher, und darum vorzüglicher als das System Anderer, welche, um folgende vier Arten von Tonverbindungen:



erklären zu können, welche, nach der von mir gewählten Ansicht, beinah identisch, oder doch nur verschiedene Spielarten von einerlei Umbildung einer schon bekannten Grundharmonie sind, noch vier eigne neue Grundakkorde erfinden müssen, nämlich noch zweierlei Dreiklänge: [H dis f], und [dis f a], und noch zweierlei Septimenakkorde: [H dis f a] und [dis f a $\bar{c}$], welche überdies, sowohl in Ansehung ihrer harmonischen, als der melodischen Fortschreitung, von der Natur ihrer Brüder abweichen, (Vergl. die Anmerkung nach §. 171 und nach §. 134. — Z. B. nach [dis f a $\bar{c}$], [f a $\bar{c}$ dis] oder [A c f $\bar{dis}$] folgt am natürlichsten die harte Dreiklangharmonie $\mathcal{E}$;) — und welche sogar in keiner Tonart leitereigen, auf keiner Stufe irgend einer Tonart inheimisch sind, (§. 187.) folglich auch in dieser Hinsicht kein Kennzeichen einer Grundharmonie an sich tragen! Vergl. S. 131.

§. 187.

Da übrigens Akkorde der hier besprochenen Art sich wieder auf unserm Notensysteme nicht darstellen lassen, ohne wenigstens einer Note ein Versetzungszeichen voranzusetzen, so kann jeder solche Akkord, eben so wie der sogenannte verminderte Septakkord, ein chromatischer Akkord genannt werden.

ANMERKUNG.

Die Lehrbücher pflegen den Gebrauch dieser Umgestaltungsart, oder, um in ihrer Sprache zu reden, den Gebrauch des sogenannten hartverminderten und weichverminderten Dreiklangs [H dis f] und [dis f a] und der ähnlichen Septimenakkorde [H dis f a] und [dis f a $\bar{c}$], bald ganz, bald in gewissen Fällen, zu verbieten — ! So lehrt z. B. Koch (Anl. z. Comp. I. S. 79.): der Dreiklang [dis f a] sei in Sextquartenlage nicht brauchbar. — Aber man vergleiche nur, im zweiten Takte der Beispielreihe im obigen §. 179, den Akkord [a $\bar{f}$ $\overline{\text{dis}}$], welcher, nach der Kochischen Erklärungsart, eine Sextquartenlage des Grundakkordes [dis f a] wäre, und der doch wahrlich auch dem strengsten Ohre tadelfrei klingt. — Offenbar hatte Koch hier einseitig eine solche Sextquartenlage vor Augen, wie etwa: [A dis f], welche denn freilich hart und unangenehm klingt, aber nicht darum weil darin die Harmonie [dis f a] in Quartsextenlage erscheint, sondern weil das dis nicht höher gelegt ist als das f (§. 179. N.º 2 und § 182.) Weil er hier den wahren Grund der Härte nicht errieth, mußte die unschuldige Quartsextenlage, in welcher er den hartklingenden Akkord eben diesmal zufällig vorgefunden hatte, es büßen, und allgemein verboten werden, indess die die Härte einzig erzeugende Lage der oberen Stimmen, welche er eigentlich

hätte verbieten sollen, keine Folge der Quartsextenlage ist, sondern in derselben ja grade eben so gut da sein, als nicht da sein kann! — Eben so einseitig und unrichtig lehrt er S. 97: der Septimenakkord [Dis F A c] werde nur in erster Verwechslung [F A c dis] gebraucht! — (Vergl. den ersten Akkord im zweiten Takt der ersten Beispielreihe §. 181.) Auch hier sah er nur eine Lage wie etwa [A c dis f] vor sich; und weil ihm diese, aus oben bemerktem Grunde, freilich übel klang, machte er daraus gleich wieder eine allgemeine und als solche falsche Regel.

So haben die Kunstlehrer, (ich sage dies alles nicht um des eben vorliegenden, eigentlich nur wenig bedeutenden Falles willen, sondern ein für allemal, weil es in unserer Kunstlehre überall von Verboten und Geboten gleichen Schlages ordentlich wimmelt) — so, sage ich, haben die Autoren, blos durch unüberdachtes Stempeln einseitig wahrer, aber in ihrer Wesenheit mißverstandner Bemerkungen zu angeblich allgemeinen Regeln, die Kunstlehre nach und nach mit einem unsehligen Schwall grundloser und falscher Verbote belastet, welche, als zwecklose Fesseln, auch nur schaden können, und die man wenigstens in tausend Fällen nur getrost gradezu übertreten kann, ohne das Gehör auch nur im Allgeringsten zu beleidigen, indess sie, (wie eben z. B. Koch, a. a. O. S. 97,) Ak-

korde wie [f a h $\overline{\text{dis}}$] (und eben so in dessen Handbuch beim Studium der Harmonie S. 264, 266 und 268, die Akkorde [Dis f a], [Dis f a $\overline{\text{c}}$] und [F a h $\overline{\text{dis}}$] u. s. w.), welche einem, auch nur halbweg empfindlichen Ohre, wenigstens sehr herbe klingen, ohne die geringste Erwähnung ihrer Härte (§. 179) als brauchbare Akkorde behandeln; welches wenigstens beweist, daß die obenbelobte Fruchtbarkeit an Verboten wenigstens nicht eben eine Folge eines besonders delikaten Gehörs jener Gesetzgeber ist. —

Eben darum ist es also auch durchaus nicht grössere Strenge von ihrer, oder mindere Gewissenhaftigkeit von meiner Seite, daß ich so Manches nicht verbiete, was man in den vorhandenen Kunstlehrbüchern verboten findet. Das obige Beispiel, dergleichen noch sehr viele vorkommen werden, liefert einen Beweis des Gegentheils. Aber freilich verbiete ich nicht dem Blumengärtner eine ganze Blumengattung darum, weil ich einmal an einer solchen Blume eine Wespe entdeckt. Man beseitige doch lieber die Wespen, lasse aber die Blumen stehen, statt diese auszurotten, und jene an andern Blumen ruhig sitzen zu lassen!

Ueberhaupt — da ich nun eben einmal von grösserer oder geringerer Strenge rede — wird man die vorliegende Theorie weder freier, noch strenger finden, als jede andere, sondern eben so streng, und auch eben so frei, wie irgend Eine. Ich werde auf jede Härte aufmerksam ma-

chen, welche andre Schriftsteller ohne Warnungstafel stehen lassen, und wieder andre unbedingt verbieten. Wie weit dann von mehr oder weniger herben, oder gelindern Tonverbindungen, zu diesem oder jenem Kunstzwecke Gebrauch zu machen ist, dies zu bestimmen ziemt nicht der Technik, sondern dem richtigen Gefühl, und in letzter Behörde der Aesthetik.

Von gleichem Werthe, wie das ebenbelobte Verbot der Quartsextenlage, ist die Lehre, welche den Gebrauch der übermäßigen Sexte — „im strengen- oder Kirchenstyl“ gar verbietet. Wehe über die Würde des Kirchenstyls, wenn der Unterschied desselben vom profanen ein nur technischer, und im Nichtgebrauch dieses oder jenes Kunstmaterials zu suchen ist! Haben wohl solche und ähnliche technische Verbote einen vernünftigen Sinn, als wenn man einem Maler sagen wollte: in einem geistlichen Gemälde, oder sonst in einem Gemälde „im strengen Styl“ darf keine rothe, oder keine grüne, keine orangegelbe Farbe gebraucht werden, oder — dürfen keine zwei Linien vorkommen welche einen Winkel von so und so viel Graden gegeneinander bilden?! Wohl wird er vielleicht einmal bei einem Bilde des Kindleins in der Krippe etwa die Purpurfarbe in die Harmonie seiner Kolorirung nicht mit aufzunehmen für gut finden: aber, wenn er sie hier nicht gebraucht, wird er sie, wenn er vernünftig ist, darum einem religio-

sen Gemälde überhaupt unanständig schelten? und also auch z. B. bei einer Verklärung? — oder scharfe Winkel bei einer Kreuzigung oder Geiselung? — In J. Haydns schönstem Kirchenstück, welches mehr wie irgend eines seiner übrigen, kirchlich ist, in seinem rührenden Salve Regina, beginnen die Singstimmen frei mit dem übermäßigen Sextenakkord:

Adagio.

salve salve

J. Haydn

Am übelsten sieht es dann aus, wenn die Kunstlehrer für das Verbot des übermäßigen Sextenakkordes Gründe anführen wollen, wie z. B. Marpurg in s. Generalb. II. 2 Abschn. 2 und 3 Absatz, Seite 125 Art. 5, §. 2.: «weil die übermäßige Sexte nicht gebunden aufgeführt werden könne.» Aber warum könnte sie dieses nicht? Man sehe z. B.:

Von der Nothwendigkeit solcher Bindungen werde ich übrigens in einer

- bald folgenden Anmerkung näher zu sprechen Gelegenheit nehmen.

F.) Brechung.

§. 188.

Die, eine Harmonie bildenden Töne müssen nicht immer ganz zu Einer Zeit anschlagen, sondern können auch kurz nach einander angegeben werden. So stellt das folgende Beispiel, Fig. 1. eine, einen ganzen Takt lang dauernde G-Harmonie vor, eben so gut, als wenn die Noten [$\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$] einen ganzen Takt lang ungebrochen fortklängen, wie Fig. 2, und ebenso ist Fig. 3 nur eine Brechung von Fig. 4.



Der Eindruck eines jeden der, in so kurzen Zwischenräumen vernommenen Töne dauert in unsrer Erinnerung gleichsam fort, so daß wir sie uns leicht als zugleich erklingend denken können; ungefähr auf ähnliche Art, wie im Finstern eine, etwas schnell hin und her bewegte glühende Kohle uns als ein zusammenhängender feuriger Streif erscheint.

Das Brechen einer Harmonie kommt unter den verschiedensten Gestalten vor. — Uebrigens ist diese Umgestaltungsart mehr eine melodische als eigentlich harmonische Umbildung; (sie läuft gewöhnlich darauf hinaus, daß eine Stimme den Dienst von zwei oder mehrern verrichtet,) und darum gehört die nähere Beachtung der Brechungen in die Lehre von der Melodie oder Stimmenführung, wo sie auch näher besprochen werden sollen.

Uebrigens erzeugt auch diese Umbildung, wie wir seiner Zeit finden werden, nicht selten Mehrdeutigkeit.

G.) *Umgestaltung einer Harmonie durch harmoniefremde Töne.*

§. 189.

Oft werden, neben den zu einer Harmonie gehörenden Tönen, auch andere mit angeschlagen und mitgehört, welche ganz und gar nicht zur Harmonie gehören, der Harmonie völlig fremd, *h a r m o n i e f r e m d* sind. Durch solche Töne wird also die Harmonie auch wieder gewissermaßen entstellt oder umgestaltet (und zwar, wie wir sehen werden, zuweilen so sehr, daß sie in solcher Umgestaltung ziemlich schwer zu erkennen ist.)

Auch diese Umbildungsart kann übrigens, da sie eine rein melodische Umgestaltung ist, erst in der Lehre von der Stimmenführung abgehandelt werden. Dort finden wir sie unter den Namen: Vorhalt, Durchgang, Wechselnote u. s. w.; und lernen auch sie als Quelle mancher Mehrdeutigkeiten kennen.

III.) *Harmonische Mehrdeutigkeit.*

§. 190.

Werfen wir einen Ueberblick auf all die verschiedenen Umbildungen oder Umgestaltungen der Grundharmonieen zurück, so sehen wir, daß durch dieselben A.) nicht selten eine Harmonie der andern so täuschend ähnlich wird, daß sie, wenn gleich im Grunde

verschieden, und auch mit andern Noten geschrieben, doch dem Ohr eben so klingt wie diese; ja, dafs B.) oft eine Grundharmonie in einem Gewande erscheint, welches dem einer andern sogar auch in Ansehung der Noten, vollkommen ähnlich sieht, und dafs also einem und demselben Zusammenklange bald diese bald eine andre Harmonie zu Grunde liegen kann.

Solche Mehrdeutigkeit eines Zusammenklangs nennen wir harmonische Mehrdeutigkeit. Wir könnten sie auch Mehrdeutigkeit in Ansehung des lateinischen Buchstaben benennen, weil wir die Grundharmonieen durch lateinische Buchstaben bezeichnen.

Beleuchten wir dieselbe genauer, so unterscheiden wir davon zwei Unterarten.

A.) *Enharmonische Mehrdeutigkeit.*

§. 191.

Wir haben nämlich Erstens gesehen, dafs zwei wesentlich verschiedene Grundharmonieen durch Umstellungen einander so ähnlich werden können, dafs, in unserm temperirten Systeme, die eine wie die andre klingt, obgleich deren einzelne Töne mit andern Namen benennt, und mit andern Noten geschrieben werden. Dies ist der Fall bei den in §. 175 und §. 185 angeführten, und zum Theil auch bei den in §. 188 und 189 vorläufig angeführten. Da z. B. der Ton as wie gis klingt, so klingt auch der Akkord [B d f as] wie [B d f gis];

Ein und derselbe Zusammenklang kann also

sein: bald $\begin{matrix} \text{as} \\ \text{f} \\ \text{d} \\ \text{B,} \end{matrix}$
und dann ist die Grundharmonie B_7 ;

oder er ist $\begin{matrix} \text{gis} \\ \text{f} \\ \text{d} \\ \text{B,} \end{matrix}$
und dann ist seine Grundharmonie e°_7 .
Ebenso klingt der Akkord [H d f as] ganz
wie [H d f gis], oder wie [H d eis gis], u. s. w;

als $\begin{matrix} \text{as} \\ \text{f} \\ \text{d} \\ \text{H} \end{matrix}$
ist seine Grundharmonie G_7 ,

als $\begin{matrix} \text{gis} \\ \text{f} \\ \text{d} \\ \text{H} \end{matrix}$
ist sie E_7 ,

als $\begin{matrix} \text{gis} \\ \text{eis} \\ \text{d} \\ \text{H} \end{matrix}$
ist es Cis_7 ,
u. s. w.

Diese erste Gattung von harmonischer Mehrdeutigkeit wollen wir, da sie auf enharmonischer Aehnlichkeit beruht: enharmonische Mehrdeutigkeit nennen.

B.) Einfache harmonische Mehrdeutigkeit.

Wir haben aber zweitens auch Fälle gesehen, wo zwei verschiedene Grundhar-

monieen, durch Umbildung der Einen oder Andern, oder Beider zugleich, einander sogar so sehr ähnlich erschienen, daß nicht nur die eine dem Ohre ganz so klang wie die andre, sondern beide auch sogar dem Namen nach aus denselben Noten bestanden, und also auch in der Notenschrift einander ganz ähnlich sahen. Von dieser Art sind die in §. 162 und 171 angeführten Mehrdeutigkeiten, (so wie zum Theil auch die in §. 188 und flg. angedeuteten.)

Z. B. der Akkord $\begin{smallmatrix} f \\ d \\ H \end{smallmatrix}$
 kann sein: sowohl h° ,
 als auch G_7 .
 (letztenfalls in erster Verwechslung mit ausgelassner Grundnote). Eben so der Ak-

kord $\begin{smallmatrix} a \\ f \\ d \\ H \end{smallmatrix}$
 bald h°_7 ,
 bald auch G_7 ,
 (mit ausgelassner Grundnote und beigefügter

grofser None); der Zusammenklang . . . $\begin{smallmatrix} h \\ d \\ H \end{smallmatrix}$
 kann sowohl beruhen auf der Grundharmonie G ,
 als auf G_7 ,
 oder h° ,
 oder h°_7 ,
 oder h ,
 oder h_7 ,
 oder E_7 ,
 oder e_7 ,
 u. s. w. u. s. w.

Diese zweite Gattung von harmonischer Mehrdeutigkeit wollen wir, im Gegensatz der enharmonischen, einfache harmonische Mehrdeutigkeit nennen, weil sie nicht wie jene einer enharmonischen Verwechslung bedarf.

§. 192.

Wir werden in der Folge diese, so wie noch manche andre Mehrdeutigkeiten, nicht nur als sehr wichtig, und an Aufschlüssen fruchtbar, sondern auch als eine unschätzbar reichhaltige Quelle harmonischen Reichthums, leichter harmonischer Wendungen, und wirkungsvoller Vielseitigkeit des harmonischen Gewebes kennen lernen. Mögen darum Anfänger sich noch mehr Beispiele obiger Art geläufig machen.

IV.) *Ueber konsonirende und dissonirende Töne und Akkorde.*

(Vergl. die Anm. S. 74. und 75.)

§. 193.

Die Kunstlehrer pflegen die Gesamtheit aller Harmonieen einzutheilen, in konsonirende, und dissonirende, zu deutsch: wohlklingende, und übelklingende Akkorde.

Unter solchen Uebelklängen werden hier keineswegs fehlerhafte, und folglich verbotene Akkorde verstanden. Was aber eigentlich darunter verstanden werde, was ein konsonirender, was ein dissonirender Akkord, und welche Akkorde in jene, welche in diese Klasse zu rechnen seien? darüber herrscht unter den gelehrtesten Theoretikern lebhafter Kampf.

Ich für meinen Theil will meinen Lesern die kontroverse Lehre vordersamst gleichsam nur erzählend, zwar mit andern Worten als gewöhnlich geschieht, aber vielleicht dem eigentlichen Sinn der gewöhnlichen Lehre desto treuer, referiren, und hernach meine eigene Ansicht dieser Sache verfolgen.

§. 194.

Konsonirend nennt man eine Harmonie, worin nur sogenannte Konsonanzen, oder konsonirende Töne vorkommen; dissonirend aber jeden Akkord, worin ein oder mehrere sogenannte Uebelklänge, Dissonanzen, oder dissonirende Töne enthalten sind. Konsonirende Töne heißen aber nur: der Grundton jeder Harmonie, dessen Terz, und dessen Quinte; alle andre Töne heißen dissonirende, oder Dissonanzen: also die Septime des Grundtons, die hinzugefügte None, die zufällig erhöhte Terz der Septimenharmonie mit kleiner Quinte, so wie alle die harmoniefremden (§. 189) Töne, die wir noch in der Folge werden kennen lernen; und zwar nennen viele Tonlehrer die Septime des Grundtons wesentliche Dissonanz, alle übrige Dissonanzen aber zufällige. Konsonirende Harmonieen sind demnach nur: die harte, die weiche, und die verminderte Dreiklangharmonie, wenn sie durch keine harmoniefremden Noten umgestaltet sind; dissonirend aber alle Septharmonieen, so wie auch jede Dreiklangharmonie, in welcher zugleich auch ein harmoniefremder Ton erklingt.

§. 195.

Zuweilen kann man schon an dem Intervall, welches ein Ton gegen einen andern

bildet, an der Entfernung des einen von dem andern, erkennen, dafs einer derselben ein dissonirender ist.

Von zwei Tönen nämlich, welche gegeneinander ein Intervall einer Sekunde, oder Septime, oder irgend ein vermindertes, oder übermässiges (S. 63.) Intervall bilden, ist allemal einer ein dissonirender, d. h. es ist allemal einer darunter, welcher weder der Grundton, noch dessen Terz, noch dessen Quinte, folglich entweder dessen Septime, oder harmoniefremd ist. Denn, man verlege die Töne, woraus ein Dreiklang besteht, auf jede mögliche Art, nie werden zwei derselben in die Lage kommen, eine Septime, oder eine Sekunde, oder irgend ein vermindertes, oder übermässiges Intervall gegen einander zu bilden, sondern immer nur grofse, oder kleine Terzen oder Sexten, und grofse, oder kleine Quarten oder Quinten.

§. 196.

Man kann sich dieses Kennzeichen allenfalls merken; nur vergesse man nicht, dafs es im Grund ein blos negatives ist. Denn für's Erste ist es zwar wahr, dafs unter zwei Tönen, welche gegen einander ein anderes Intervall, als eine grofse, oder kleine Terz, Sexte, Quinte, oder Quarte bilden, allemal wenigstens Einer keine Konsonanz ist; nicht aber läfst sich umgekehrt sagen, von zwei Tönen, welche gegen einander eine grofse oder kleine Terz, Sexte, Quinte oder Quarte bilden, sei allemal keiner eine Dissonanz, sondern beide Töne konsonirend. Denn z. B. in der ersten Verwechslung der Harmonie g_7 bil-

den der Bafston B und der Ton f eine große oder reine (§. 61) Quinte; und doch ist das f, als ursprüngliche Septime, dissonirend; und folglich kann man nicht im Allgemeinen sagen: «die reine Quinte ist keine Dissonanz, sondern eine Konsonanz.»

Es läßt sich, fürs Zweite, an der Entfernung zweier Töne von einander noch weniger erkennen, welcher von beiden dissonire, oder ob nicht etwa gar beide Dissonanzen sind. Man hüte sich also ja, es für ganz und wörtlich wahr zu halten, wenn man — (freilich häufig genug!) sagen hört: «ein Ton, welcher um eine übermäßige Quinte oder Sekunde höher ist als der andere, ist eine Dissonanz» oder kurz «die übermäßige Sekunde oder Quinte (§. 56.) ist eine Dissonanz.» Man nehme nur zum Beispiel die Harmonie [As d f h]. Hier bildet die eigentliche Terz $\bar{h}$ gegen den Bafston eine übermäßige Sekunde: aber nicht die übermäßige Sekunde h, sondern der Bafston selber ist der dissonirende Ton. Man setze dieselbe Harmonie in dritte Verwechslung [f as h $\bar{a}$], so bilden f und as eine kleine Terz, und hier sind beide Töne dissonirend, das f als eigentliche Septime, das as als kleine None des Grundtones.

Also nur so, und so beschränkt wie wir ihn oben (§. 195) ausgedrückt haben, ist der Satz wahr.

§. 197.

Manche Tonlehrer nennen auch die Quinte des verminderten Dreiklangs dissonirend. Will man dies annehmen, so ist die im §. 194 gegebene Bestimmung dahin abzuändern: Dissonanz ist jeder andere Ton als der Grundton, des-

sen Terz, und große Quinte; und das in §. 195 gegebne Kennzeichen folgendergestalt zu bestimmen: von zwei Tönen, welche gegen einander ein Intervall einer Sekunde oder Septime, einer kleinen Quinte, einer großen Quarte, oder sonst irgend ein übermäßiges, oder vermindertes Intervall bilden, ist allemal Einer ein dissonirender.

§. 198.

Wieder Andere spinnen die Unterscheidung von Kon-, und Dissonanzen noch mehr ins Feine, und unterscheiden vollkommne, und unvollkommne Konsonanzen, und dergleichen Dissonanzen, und wieder alterirte, und unvollkommne alterirte Dissonanzen, Hauptdissonanzen, Nebendissonanzen, Pseudokonsonanzen, Pseudodissonanzen u. s. w. und hadern dann wieder unter sich darüber, was in diese, was in jene Abtheilung und Unterabtheilung zu rechnen sei. —

§. 199.

Doch ferne bleib uns der Kelch, eingehen zu müssen in solche bodenlose Gelehrsamkeit! Zum Glück ist sie uns auch gänzlich unnöthig, denn in unsrer Theorie wird von der ganzen Unterscheidung in Kon- und Dissonanzen kein Gebrauch gemacht werden, indem wir ohne sie eben so gut, wo nicht noch besser, lernen können was wir mit jedem Akkord oder Ton, gleichviel ob Andere ihn einen dissonirenden, oder einen konsonirenden nennen, anzufangen haben, und, haben wir dieß recht gelernt, an der unnützen Lehre vom sogenannten Kon- und Dissoniren nichts Wesentliches vermissen werden.

Wir beachten daher das ganze Sonanzenwesen nur als eine Bereicherung der Kunstsprache, indem es uns ein Wort darbietet, durch welches man, wenn man will, jeden Ton benennen kann, welcher weder Grundton, noch dessen Terz oder Quinte, sondern irgend etwas Anderes ist.

ANMERKUNG.

Unter all meinen, nicht selten von Gemeinüblichen abweichenden Ansichten, wird vielleicht Keine auf den ersten Blick auffallender erscheinen, Keine mehr einer Schutzrede und nähern Begründung bedürfen, als die, welche ich so eben über die renommirte Lehre von Kon- und Dissonanzen, auszusprechen gewagt. Allein ich gestehe geradezu, hätte ich nicht geglaubt, meinen Lesern, von der Existenz dieser Lehre in den Lehrbüchern, wenigstens historische Nachrichten schuldig zu sein, ich hätte die ganze Eintheilung lieber gar mit Stillschweigen übergangen; indem ich, bei all meiner sonstigen Achtung für eine durch Alterthum geheiligte Lehre, von dieser Eintheilung nun einmal durchaus nicht viel halten kann, und in meiner Darstellung davon in der That keinen wesentlichen Gebrauch zu machen weis. Ja, ich bin innig überzeugt, daß das Dis- und Konsonanzwesen in unsre Kunstlehre unendlich mehr Verwirrung und nichtigen Streit, als Nutzen gebracht hat.

Schon der Thatumstand, daß die Gelehrten noch nicht einmal darüber im Reinen sind, was eine Kon-, was eine

Dissonanz sei, und noch viel weniger, welche Tonverbindungen man in diese, welche in jene Klasse zu rechnen habe? — schon dies beweist, daß entweder die gelehrten Streiter sich dessen, worüber sie streiten, nicht recht klar bewußt sind, oder daß es der Eintheilung selbst an einem genügenden Eintheilgrunde fehlt. Man sehe nur, was man uns in den Lehrbüchern als Definition von Konsonanz oder Dissonanz bietet: „Konsonanz“, sagt uns der Eine, „ist eine Tonverbindung die einen angenehmen, Dissonanz aber die, welche einen unangenehmen Eindruck auf uns macht; jene ist also Wohlklang, und diese Uebelklang.“ — Nun soll aber in der schönen Kunst der Töne, in der Kunst des Wohlklanges, doch eigentlich alles möglichst wohl, und nichts übel klingen: wenn also das, was die Theoretiker Dissonanzen nennen, wirklich unangenehm oder übel klänge, so wäre eine Musik ja ohne weiters desto wohlklingender, je mehr Konsonanzen, und je weniger Dissonanzen darin vorkämen, und so umgekehrt. Allein dem ist keineswegs also, vielmehr klingen sogenannte „Uebelklänge“ im harmonischen Gewebe bekanntlich trefflich wohl, und folglich taugt einmal wenigstens die obenerwähnte Begriffsbestimmung durchaus nichts. — Man nenne dies nicht Wortklauberei: denn wenn wir uns auch an das Wort nicht kehren, wenn wir Dissonanzen nicht eben übel oder

unangenehm klingend, sondern etwa nur minder wohlklingend nennen, so würde auch dann, theils der obige Vorwurf nicht minder statt finden, theils stünde auch dann der ganzen Definition entgegen, daß ihr ganzes Wesen sich bloß um das Mehr oder Weniger dreht, welches schon seiner Natur nach nicht geeignet ist, eine feste Linie zu ziehen. Wer mag hier auftreten, und scharf bestimmen, wo das mehr Wohlklingende aufhöre, und das minder Wohlklingende anfange, welche Tonverbindungen als diesseit, welche es jenseit der Grenze liegend gelten sollen?

Ist es denn aber nun zu verwundern, daß die Gelehrten, welche glauben, die eingeführte Distinction selbst nun doch einmal nicht aufgeben zu dürfen, seit Jahrhunderten sich darüber herumzanken, ob dieses oder jenes Intervall dies- oder jenseit der Grenze liege —, ob die Grenze dies- oder jenseit dieses oder jenes, mehr oder weniger dissonanter! konsonirenden Intervalles abzustrecken sei?

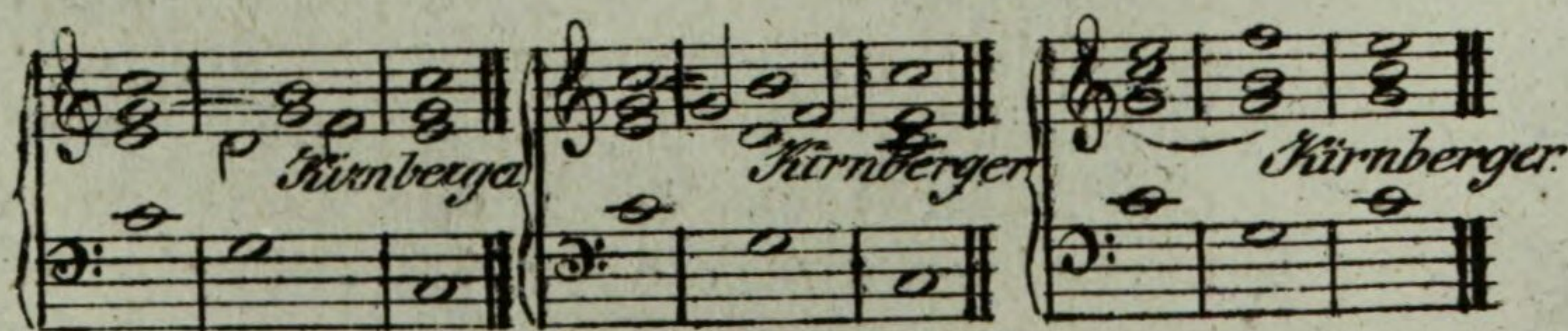
Eine andre Definition, welche man ebenfalls in angesehenen Lehrbüchern findet, heißt: «Dissonanz ist ein Intervall welches vorbereitet und aufgelöst werden muß.» — Wir wollen darüber hinausgehen, daß hier die Behandlung, welche die Sache erfordert, als Definition derselben verzollt wird, grade so, als wollte Einer einen Kartharr so definiren: es sei ein Uebel welches aufgelöst werden müsse. —

Nein: die sogenannte Definition ist nicht allein dürftig, sie ist sogar theils unwahr, theils ist das darin angegebene Merkmal nicht unterscheidend. Ich sage Erstens: die Nothwendigkeit einer Vorbereitung, ist nicht allen sogenannten Dissonanzen gemein, folglich als Merkmal in der Begriffsbestimmung unwahr. Denn bekanntlich kann ja eine Menge sogenannter, theils wesentlicher, theils zufälliger Dissonanzen, ohne Anstand unvorbereitet eintreten; z. B. die Hauptseptimenharmonie, — die Terz (eigentlich Quinte) im folgenden und tausend ähnlichen Beispielen:

$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\bar{c}$
g	$\sharp g$	a
e	e	f

Und ist denn nicht sogar jede sogenannte regulär durchgehende, jede Wechselnote eine dissonirende? ist ein Vorhalt etwas anderes als eine vorbereitete Wechselnote? eine Wechselnote etwas anderes als ein unvorbereiteter Vorhalt? Man antworte mir nicht mit der verbrauchten Phrase: solch unvorbereitetes Eintreten sei wohl im „freien Styl“ erlaubt, im „strengen Styl“ aber verboten; denn wenn die technische Regel wahr wäre, so wäre nur der Styl, welcher sie genau befolgt, technisch gut, der sogenannte freie, also ein technisch regelwidriger, und folglich nothwendig ein fehlerhafter, ein schlechter Styl. — Und sind etwa durchgehende und Wechselnoten, d. h. frei eintretende, wahr-

lich nicht konsonirende Töne, im sogenannten strengen Styl auch verboten? und wird nicht das freie Eintreten so mancher andern Dissonanz, wie z. B. der Hauptseptimenharmonie, des sogenannten übermäßigen Dreiklangs, u. a. m. im sogenannten strengen Styl von den Theoretikern, ihren guten Ohren zu Trotz und der schlechten Regel zu Liebe, im Grunde nur darum verboten, weil diese Intervalle nun einmal Dissonanzen heißen, und sie die Regel, daß alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, nun doch einmal aufgestellt haben? Und geschieht es nicht offenbar bloß aus Scheu vor dieser Regel, dem Gebilde ihrer eignen Hände, daß sie, wenn ihnen auch noch so viele Beispiele vorkommen, wo eine Dissonanz unläugbar ohne Uebelstand frei eintritt, dann doch nicht das Herz haben, solche Freiheit auszusprechen. sondern sich lieber so lange krümmen und winden und drehen, bis sie wieder so eine elliptische oder katachrestische Vorbereitung (S. 165) heraus oder vielmehr hinein) gefunden haben, oder etwa eine Vorbereitung des konsonirenden termini der Dissonanz; (!) wie z. B. Kirnberger in folgenden Sätzen



eine Vorbereitung der Septime $\bar{f}$ in dem vorherliegenden Tone $\bar{g}$ oder g findet — (K. d. r. S. I. 3ter Abschnitt, S. 32, 4ter Abschn. S. 65, 5ter Abschn. S. 89) eine Vorbereitung welche allen, von allen Tonlehrern selbst aufgestellten Begriffen und Regeln von Vorbereitung und Auflösung, schnurgrade zuwiderliefe, wo das dissonirende $\bar{f}$, auf dem leichten Takttheil, und zwar gleich als dissonirend, und mithin nicht vorbereitet, einträte, und auf dem schweren sich auflöste! —

Ich sagte zweitens: daß Dissonanzen aufgelöst werden müssen, oder, eigentlicher, daß sie keine unbedingt freie Fortschreitung haben, ist kein unterscheidendes Merkmal. Bekanntlich haben auch manche andre, konsonirende Töne keine freie Fortschreitung, z. B. die Terz der Hauptseptimenharmonie. Zwar kann die ausführliche Entwicklung der Lehre von Vorbereitung und Auflösung, und deren Nutzen und Nothwendigkeit, erst viel weiter unten, in der Lehre von Stimmenführung vorkommen: allein schon das hier nur flüchtig Angedeutete zeigt hinreichend, daß auch die zweite Begriffsbestimmung von Kon- und Dissonanz unbündig, theils zu eng, und theils zu weit, folglich durchaus untauglich ist, der Eintheilung als Richtschnur, und der Kontroverse über das Kon- oder Dissoniren dieses oder jenes Intervalls als haltbare Grundlage zu dienen, indem manche Intervalle welche doch

allgemein dissonirend genannt werden, dennoch nicht vorbereitet zu werden brauchen, und manche welche keine freie Fortschreitung haben, doch allgemein unter die Konsonanzen gezählt werden.

Nicht eben viel besser als die bisher geprüften Definitionen von Konsonanz und Dissonanz, wenigstens durchaus nicht heilbringender in der Anwendung, ist die auf mathematische Berechnung der Schwingungs – Verhältnisse gegründete. Konsonirend, lehret man, sei ein Akkord worin nur solche Töne vorkommen, welche sämmtlich unter sich konsoniren; wenn aber unter den zusammenklingenden Tönen sich einer oder mehrere finden, welche gegen irgend einen der andern dissoniren, so sei der Akkord dissonirend. Konsonirend seien aber zwei Töne, wenn sie, in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, in einfachern Verhältnissen stehen; die aber, deren Geschwindigkeiten gegeneinander durch verwickeltere Brüche ausgedrückt werden, heißen dissonirend. Das einfachste Verhältniß sei $1 : 1$, nach diesem $1 : 2$, dann $2 : 3$; immer weniger einfach und also immer weniger konsonirend, d. h. mehr dissonirend, seien die Verhältnisse $3 : 4$, $4 : 5$, $5 : 6$, $6 : 7$, $7 : 8$, $8 : 9$, u. s. w. Die Grenze zwischen Konsoniren und Dissoniren liege aber bei 7, alles, was diesseit dieser Grenze liege, heiße Konsonanz, alles Jenseitige aber Dissonanz, und ein dissonirender Akkord

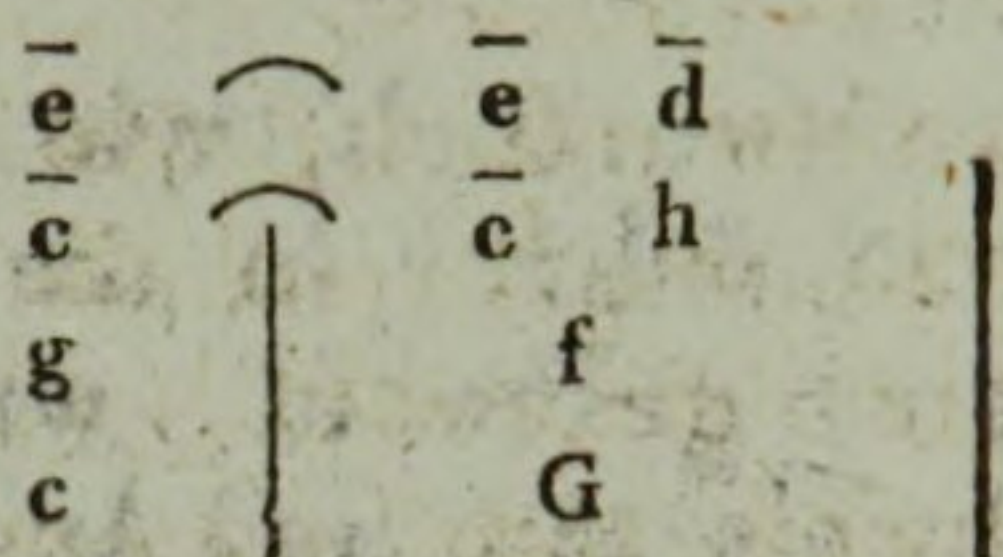
sei jeder, in welchem Töne erklingen, die gegeneinander in einem minder einfachen Verhältnisse stehen.

Dieser so eben dargestellte Eintheilungsgrund ist, abgerechnet, daß auch er sich bloß um das Mehr oder Weniger der Complication dreht, und folglich die Grenze nicht anders als willkürlich ziehen kann, wenigstens in so weit der Vorwurffreieste, daß es nun freilich wahr ist, daß die Schwingungsverhältnisse, welchen der Name konsonirend beigelegt wird, einfacher sind als die andern; allein sie lehrt uns nur, mehr oder weniger einfache, mehr oder weniger kon- oder dissonirende Tonverhältnisse, nicht aber, kon- oder dissonirende Töne erkennen, lehrt uns nicht, welcher Ton der konsonirende oder der dissonirende sei. Wem nun dieses genügt, um daraus eine fruchtbare Anwendung zu ziehen, dem muß es wohl unverwehrt bleiben. Allein wenigstens die Anwendung, die man bisher davon gemacht, ist nichts weniger als richtig. Denn wenn man, wie doch eigentlich allgemein geschieht, lehrt: „Die Quinte (2 : 3) ist eine Konsonanz“, so verstößt diese Lehre gegen die beiden oben §. 196 gezeigten Wahrheiten. Drückt man sie aber auf die einzig wahre Weise aus, nämlich: von zwei Tönen, welche in einem minder einfachen Schwingungsverhältnis gegeneinander stehen, ist allemal wenigstens Einer keine Konsonanz, — dann sagt sie grade nur das in der Sprache der Mathematiker, was wir oben (§. 195

oder 197) lieber in der musikalischen Kunstsprache sagen mogten.

Es ist unverantwortlich, wie arge Verwirrung die Tonlehrer in die Theorie der Tonsetzkunst gebracht, wie viel unnöthigen Schweis sich und Andern dadurch ausgeprefst haben, daß sie eine Eintheilung der Intervalle in kon- und dissonirende, nach den Ziffern, wie sie im leidigen sogenannten Generalbafs bezeichnet werden, aufstellen wollten, und dann mit grofser Erbitterung stritten, ob dies oder jenes Intervall, z. B. die Quarte, dissonire, oder konsonire. Wären sie sich dessen, worüber sie streiten, klar bewußt, so hätten Kontroversen solchen Schlages gar nicht, wenigstens so, wie sie geführt wurden, nicht entstehen können, und die berüchtigte nichtswürdige und inhaltlose Kontroverse über das Kon- oder Dissoniren der Quarte hätte sich alsbald von selber aufgelöst, in die einfache Bemerkung, daß freilich jede Note dissonirt, welche, vom Grundton an gerechnet, die vierte ist, daß aber nicht jede im Generalbafs mit 4 angezeigte Note, nicht jeder vierte Ton vom Bafstone, darum auch der vierte vom Grundton ist, und also bald eine Kon-, bald auch eine Dissonanz sein kann. So aber, wo die gelehrten Streiter nur auf die Generalbafs-Ziffern sahen, konnte freilich Jeder seinem Gegner leicht einen Fall aufweisen, wo eine mit 4 bezifferte Note eine Konsonanz,

— oder wo sie eine Dissonanz war; und daraus, daß z. B. in Fällen wie folgender



die 4 und 6 dissoniren, konnte man einen allgemeinen Beweis schöpfen wollen, der Quartsextakkord sei ein dissonirender Akkord, und ein Albrechtsberger konnte mit recht frommer Ueberzeugung schreiben: «Ei-
« nige Tonlehrer zählen die reine Quarte
« mit der kleinen oder großen Sexte,
« und reinen Oktave begleitet, deswegen
« unter die Consonanzen, weil sie von
« der zweyten Verkehrung eines voll-
« kommenen Accordes herkommt; eini-
« ge deswegen, weil sie im vollkommenen
« Accorde oben liegt, z. B. [c e g c].
« Man nenne sie nach Belieben! in mei-
« nen Ohren bleibt sie immer eine Dis-
« sonanz. Es gäbe der Ursachen mehr
« als eine, dieses zu behaupten.» —
(Anw. zur Comp. 2 Kap.) —

Kirnberger (K. d. r. S. I. 4. Abschn. S. 54.) meint, die Lösung des intrika-
ten Quartenproblems, und ein Merk-
mal gefunden zu haben, woran zu er-
kennen sei, ob in diesem oder jenem
Falle die Quarte kon- oder dissonire.
Dem konsonirenden Quartsextenakkor-
de, sagt er, kann allemal die kleine
Terz vom Basstone beigefügt werden.
— Wann kann denn dies nun aber
gesehen werden? wird fürs erste der Lehrling

fragen! Und soll man ihm dann antworten: es kann geschehen wenn der Quartsextakkord nicht dissonirend ist —? Ueberdies aber passet das Kirnbergersche Kennzeichen auch durchaus nur auf die zweite Verwechslung des harten Dreiklangs der ersten und fünften Stufe der Tonart, (wo diese Hinzufügung der Terz im ersten Fall eine Ausweichung, im zweiten eine Kadenz in die Tonika, einleitet, in beiden Fällen aber — den konsonirenden Quartsextakkord eben in einen dissonirenden verwandelt.) Es ist folglich höchstens ein negatives Kennzeichen, und nur so viel daran wahr, daß der Sextquartakkord, welcher die kleine Terz leidet, ohne diese Hinzufügung ein konsonirender wäre; nicht aber verträgt jeder konsonirende Quartsextakkord diese kleine Terz; z. B.

$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$		$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$		$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	
$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$		h	$\bar{c}$	h		h	$\bar{c}$	d	
a	a	a		gis	a	gis		gis	a	a	
				e	e	e		e	e	d	

Wieder Andere behaupten und „beweisen“ wieder Anderes. —

Woran soll nun hier der Lernende, woran der praktische Tonsetzer sich halten? Und ist diese vielköpfige Theorie nicht grade desto heilloser, und desto niederschlagender für Beide, mit je mehr scheinbarer Evidenz jede der streitenden Parteien ihre, freilich einseitig wahren Sätze, als allgemein aufstellt? desto

gefährlicher, mit je täuschenderm Erfolge jeder Streiter seine Behauptungen mit dem Glanze mathematischer Untrüglichkeit, mit Berechnungen, Brüchen und Aequationen, überkleistert, wie fast alle Tonsatzlehrer thun, am aller schönsten aber vielleicht de Momigny in seinem Werke unter dem, nur zu bescheidenen Titel, „Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques anciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde“, welcher über nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: „Mais me pardonnera-t-on de divulguer le secret que j'ai surpris à la nature?“ —

Als Ergebnis der bisherigen Betrachtung, haben wir gefunden, auf wie schwankenden, theils willkürlichen, theils missverstandnen, oder misbrauchten Begriffen, die Unterscheidung von Kon- und Dissonanzen beruht. Wollen wir aber auch darüber hinausgehen, und die eine oder die andere Definition für gut annehmen, so hat jede Definition, die im §. 194. von uns gegebne nicht ausgenommen, das Mangelhafte, daß sie, in nur zwei Klassen, viererlei zum Theil wesentlich Verschiedenes zusammenwirft: in die eine nämlich Konsonanzen, in die andre aber Septimen, und harmoniefremde Töne jeder Art, welche beide letztere doch, wie oben bemerkt, aufser dem gemeinschaftlichen Namen, Disso-

nanz, auch nicht ein einziges wesentliches und unterscheidendes Kennzeichen miteinander gemein haben, als etwa das bloß negative, daß sie eben nicht Grundton, nicht Terz, und nicht Quinte (oder, nach §. 197: nicht groſſe Quinte) der Grundharmonie sind, welches aber doch allein nicht die Collocirung derselben in Eine Klasse, bloß im Gegensatze der sogenannten Konsonanzen, nicht die Klassifikation des gesammten Reiches der Töne in Konsonanzen und Nichtkonsonanzen, rechtfertigt. Eben so gut lieſſe sich ja etwa z. B. das gesammte Thierreich eintheilen in Vögel und Nichtvögel, oder in Katzen und Nichtkatzen.

Nun aber ergibt sich, eben aus diesem Nichtdasein eines gemeinschaftlichen und unterscheidenden Merkmals der sogenannten Dissonanzen, ebendaraus, daß keine Regel von allen Dissonanzen, und bloß von Dissonanzen gilt, ergibt sich auch nothwendig die Nutzlosigkeit der Begriffe und Namen: Kon- und Dissonanz. Wenigstens — denn ich will Niemand's besserer Ueberzeugung vorgreifen — wenigstens wird man auch mir erlauben, der meinigen zu folgen, und von dieser Eintheilung keinen Gebrauch zu machen.

Ja, beim rechten Lichte betrachtet, — worauf reduziert sich am Ende der Gebrauch, den Andere, den die Bekenner jener Lehre, selbst davon machen? — Darauf, daß sie die Regel aufstellen: Alle Dissonanzen müssen vorbereitet

werden, ausgenommen die, welche nicht vorbereitet zu werden brauchen. — (S. z. B. Marpurg, Generalb. II. 2 Absch. 5 Abs.) Das heißt also: Alle Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen, müssen vorbereitet werden. —

Zweite Abtheilung.

T o n a r t.

(I.) T o n a r t ü b e r h a u p t.

§. 200.

Wir kennen jetzo die Akkorde einzeln, und müssen sie nunmehr auch in ihren Beziehungen zu einander kennen lernen.

Bei dem Entstehen eines Tonstückes, oder irgend eines musikalischen Satzes, ist, so wie in aller Kunst, ein Hauptgesetz das der Einheit. Wie in jedem Kunstwerke das Manchfaltige sich auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt beziehen, in der Manchfaltigkeit Einheit herrschen muß, so muß auch unter den verschiedenen Harmonieen, welche zusammen einen musikalischen Satz bilden, Eine vor allen ausgezeichnet erscheinen als Hauptharmonie, als Zentralpunkt, um welchen die übrigen sich drehen als um ihren Mittelpunkt. Mit andern Worten: jeder musikalische Satz muß aus einem Tone gehen, es muß eine Tonart darin zum Grunde liegen.

Dies gilt fürs Erste von ganzen Tonstücken; es gilt aber auch von einzelnen Theilen und Perioden desselben: d. h. auch in jedem einzelnen Perioden des Stückes muß irgend eine Tonart herrschen. Darum braucht aber nicht grade die Tonart aller einzelnen Perioden immer in der Tonart des Stückes zu sein; sondern es können einzelne Theile auch aus ganz andern Tonarten gehen, als das Stück im Ganzen, wenn die Haupttonart über die Nebentonarten das Uebergewicht hat.

§. 201.

Nicht jede Harmonie ist dazu schicklich, Zentralpunkt eines musikalischen Satzes zu werden; sondern nur der harte, oder der weiche Dreiklang. Alle übrige Harmonieen, der verminderte Dreiklang, und alle Septakkorde, taugen dazu nicht.

ANMERKUNG.

Ohne Zweifel findet mancher gelehrte Leser dieses wieder gar empirisch. Ich hätte wohl als Grund anführen sollen, daß der verminderte Dreiklang nicht durch die Theilung der Saite entspringt: allein entspringt denn der weiche aus solcher Theilung? Nein! Und doch giebt es eine weiche Tonart. Sollte ich mir durch die Phrase heraushelfen, die weiche Tonart sei eine Nachahmung der harten? Aber auf diese Weise liefse sich alsdann auch eine verminderte Tonart

als Nachahmung der weichen rechtfertigen?

Ich will durchaus dasjenige, was nun einmal so ist, was sich, als tief in der Natur unsers Gehöres und Empfindungsvermögens begründet zeigt, und keines Beweises weder fähig ist, noch bedarf, lieber als Axiom annehmen, als eine Gründlichkeit affektiren, welche doch nur Trug ist, und die, an die Bündigkeit solcher Beweise glaubenden Leser nur betrügen kann.

§. 202.

Da wo ein harter Dreiklang als Hauptharmonie erscheint, nennt man die Tonart hart, grofs, oder Dur-Tonart, *Modus durus*; ist es aber ein kleiner, oder weicher Dreiklang, so nennt man es weiche, kleine, oder Moll-Tonart, *Modus mollis*. Ist es z. B. der harte Dreiklang *C*, so geht es aus *C-dur*; ist es aber der weiche *a*-Dreiklang, so geht es aus *A-moll*; u. s. w.

Bei diesen Ausdrücken: harte und weiche Tonart, bilde man sich übrigens nicht ein, die harte habe nun grade den Karakter von Härte, die weiche aber einen sanften. Im Gegentheile lassen sich in den sogenannten weichen Tonarten die grellsten und herbesten Empfindungen aussprechen, und umgekehrt die grösste Weichheit und Zartheit

in der sogenannten harten. Es sind nur Namen, die einmal eingeführt sind, aber keine buchstäbliche Bedeutung haben. Eher liefse sich die weiche Tonart allenfalls dumpf und traurig, die harte aber klar und kräftig nennen. Doch eine solche Charakterisirung gehört nicht hieher, sondern in die Aesthetik.

§. 203.

Wir wollen die harten Tonarten künftig durch grofse teutsche Buchstaben bezeichnen, die weichen aber durch kleine. Der grofse teutsche Buchstab *C* wird also die Tonart *C*-dur, der kleine teutsche Buchstab *c* aber *c*-moll bedeuten; *F* bedeutet die Tonart *F*-dur, *f* hingegen *f*-moll; *Es* bedeutet *Es*-dur, *es* aber *es*-moll; ebenso: *D*-, *E*-, *Ges*-, *As*-, *A*-, *B*-, *H*-, *Des*-dur, und: *d*-, *e*-, *fis*-, *gis*-, *a*-, *b*-, *h*-, *cis*-moll, u. s. w.

§. 204.

Den Ton, aus welchem ein Stück geht, nennt die Kunstsprache: *Tonica*, oder *Tonische Note*, (zuweilen *erste Note*, oder *erste Stufe*, *Prime*, oder auch: *Finalnote*, *Finalsaite*, *Prinzipalnote*, *Hauptton*, *Hauptnote*, und den Dreiklang auf diesem Tone den *tonischen Dreiklang*, *tonischen Akkord* (*Prinzipaldreiklang*, *Hauptakkord*.) In *C*-dur ist also die Note *C* *tonische Note* oder *Tonica*, und der harte Dreiklang *C* der *tonische Akkord*. In *a*-moll ist *A* *Tonica*, und der weiche Dreiklang *a* *tonischer Dreiklang*.

II.) *Eigenthümliche Harmonieen der Tonart.*

§. 205.

Die Frage, wodurch das Gehör bestimmt wird, diese oder jene Dreiklangharmonie als tonische anzunehmen, wodurch das Gefühl dieser oder jener Tonart erweckt werde, läßt sich eigentlich hier noch nicht erörtern. Es läßt sich nur im Allgemeinen bemerken, daß das Gehör eine Tonart empfindet, sobald es solche Harmonieen vernimmt, welche, auf irgend eine Art, als dieser Tonart angehörig erscheinen.

Es sind nämlich einer jeden Tonart nur gewisse Harmonieen angehörig, und diese, die Familie der einer Tonart eigenen Harmonieen, nennen wir eigenthümliche oder eigene Harmonieen der Tonart.

§. 206.

Unter diesen betrachtet man einige als der Tonart vorzüglich nahe befreundet, als mit der tonischen Harmonie einen innigst geschlossnen Bund bildend, als ihre Hauptgrundsäulen; andere aber als weniger nahe befreundet. Jene nennen wir: wesentlichste Harmonieen der Tonart, die andern aber: eigenthümliche Nebenharmoneen der Tonart, auch leitereigne Nebenakkorde.

Wir wollen hier nur erst einmal jene aufzählen, die Aufzählung der letzten aber noch bis §. 242. versparen.

A.) *Wesentlichste Harmonieen einer Tonart.*

§. 207.

Die wesentlichsten Harmonieen einer Tonart sind:

1. der Tonische Akkord,
2. und 3. der harte Dreiklang und der Hauptseptimenakkord auf der fünften Stufe von der Tonika. Diese zwei letzten Akkorde sind in jedem Tonstücke, nächst dem tonischen, die vorherrschendsten. Man hat beiden den Namen Dominantenakkord, oder Dominantenharmonie beigelegt, und der Grundnote derselben den Namen Dominante.
4. Die vierte einer Tonart vorzüglichst eigne Harmonie, ist die des Dreiklangs auf der vierten Stufe von der Tonika, und zwar der harte Dreiklang, wenn der tonische ein harter ist, sonst aber der weiche. Er heist: Unterdominantakkord, und seine Grundnote: Unterdominante, weil sie die Unterquinte der Tonika ist, so wie die Oberdominante deren Oberquinte. §. 155.

Wenden wir das Gesagte auf ein Beispiel an. In C-dur ist G oder G_7 Dominantakkord, der harte Dreiklang F aber Unterdominantakkord.

In *c*-moll hingegen, wo *c* tonische Harmonie ist, sind *G* und *G*₇ Dominantakkord, Unterdominantakkord aber ist der weiche Dreiklang *f*.

§. 208.

Diese vier Arten von Harmonieen, nämlich

- 1.) der tonische Dreiklang,
 - 2.) 3.) { der harte Dreiklang } auf der Dominante,
 { der Hauptsept. - Akk. }
 - 4.) der Unterdominantakkord,
- oder, (da man gewöhnlich N.^o 2 und 3 nur für Eines zu zählen pflegt):

- 1.) der tonische Dreiklang,
- 2.) der Dominanten- { Dreiklang und
 Hauptseptimenakk., und
- 3.) der Unterdominantakkord

gehören jeder Tonart, gleichsam als ihre Hauptbestandtheile, zunächst und am eigensten an; sie sind die Häupter der Familie, bestimmen den Charakter derselben, prägen sie dem Gehör am bestimmtesten ein, und heißen darum mit Recht wesentlichste Harmonieen der Tonart. Wer kennt nicht die, blos aus diesen drei wesentlichsten Akkorden der Tonart zusammen gesetzte, so häufig unter allen Gestalten vorkommende Formel:

$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{c}}$
$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{f}$	$\overline{e}$
$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{d}$	$\overline{c}$
<i>c</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>c</i>

$\overline{a}$	$\overline{a}$	$\overline{\sharp g}$	$\overline{a}$
$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{d}$	$\overline{c}$
$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{h}$	$\overline{a}$
<i>A</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>A</i>

Man findet sogar ganze Tonstücke, worin gar keine anderen Harmonieen vorkommen, als die

drei wesentlichsten der Tonart. Ja, nicht wenige Tonstücke beruhen gar auf nur zwei Akkorden, dem Tonischen und dem Dominantakkord. — Auch mit dem Tonischen und dem Unterdominantakkord allein, liesse sich ein Tonstück zur Noth bestreiten.

§. 209.

Noch ein Umstand ist bei Betrachtung der wesentlichsten Harmonieen merkwürdig, und dem Leser ohne Zweifel schon aufgefallen: die Unterdominantenharmonie richtet sich jederzeit nach der tonischen: ist diese hart, so ist es auch jene, ist jene weich, so wird es auch diese. Mit andern Worten: zu einem weichen tonischen Dreiklange gesellt sich immer auch ein weicher Unterdominantakkord, zu einem harten aber ein harter. Ganz anders hält es der Oberdominantakkord. Dieser hat immer die grosse Terz, ist immer hart, auch wenn der tonische und der Unterdominantakkord weich sind. Unser Gefühl, die Organisation unsers musikalischen Gehörs, fodert es einmal so. Warum dies nun eben so und nicht anders ist, mögte schwer nachzuweisen sein. Genug, so wie sich z. B. in a-moll der weiche Dreiklang e hören läßt, erweckt er das Gefühl einer andern Tonart. Folgende Stelle ist gewiss nicht a-moll; eher e.

c	h	c
a	g	a
e	e	e
A	E	A

ANMERKUNG.

Auch hier hätte ich vielleicht wohl Erklärungen und Gründe angeben sollen; z. B.

dafs ja sonst die Molltonart kein Subsemitonium haben würde. — Allein dann bliebe nach wie vor, nur mit andern Worten, die erste Frage übrig: warum mufs denn jede Tonart ein Subsemitonium haben? — Etwa weil nur die grofse Terz der Dominante schlussfallmäfsig ist? Wieder ein gelehrt klingendes Wort; aber warum ist denn nur die grofse Terz schlussfallmäfsig? — Vergl. die Anm. nach §. 231.

B.) *Eigenthümliche Nebenharmonieen der Tonart.*

§. 210.

Nächst den wesentlichsten Harmonieen einer Tonart, sind nun auch noch andre der Tonart eigen, wenn gleich der tonischen Harmonie nicht so innig und nahe verwandt wie die drei wesentlichsten. Wir nannten sie eigenthümliche Nebenharmonieen der Tonart, oder leitereigne Nebenakkorde. Die vollständige Aufzählung derselben würde indessen hier nur das Gedächtnis beschweren; Statt dessen wollen wir daher nur einsweilen dieses von ihnen sagen: dafs sie alle aus denselben Tönen bestehen, aus welchen die bereits aufgezählten drei wesentlichsten Harmonien zusammengesetzt sind. Die vollständige Aufzählung aller einer Tonart eigenen Akkorde, (also auch der leitereignen Nebenakkorde) wird unten (§. 242.) folgen, und dort das Gedächtnis nicht beschweren.

III.) *Tonleiter überhaupt.*

§. 211.

Die Töne, aus welchen die einer Tonart eigenen Harmonieen bestehen, nennen wir darum mit Recht: eigenthümliche Töne der Tonart, und die Reihe derselben: Tonleiter, diatonische Tonleiter, auch wohl schlechtweg die Leiter oder Skale, Scala der Tonart.

Da nun die sämtlichen, z. B. der Tonart C-dur eigenen Harmonieen aus den Tönen: c, d, e, f, g, a und h zusammengesetzt sind, so ist die Tonreihe

c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$, u. s. w.

die Tonleiter von C-dur; und eben so ist

A H c d e f gis a h, u. s. w.

die Leiter von a-moll, weil alle der Tonart a eigenthümliche Harmonieen nur aus diesen sieben Tönen zusammengesetzt sind. (§. 207 und 209.)

Die Leiter einer harten Tonart nennt man eine harte Tonleiter, die einer Molltonart aber eine Molltonleiter.

Der Beisatz diatonische Tonleiter dient nur zur Unterscheidung vor andern Tonreihen, welche den Namen Tonleiter ebenfalls usurpiren, der chromatischen und enharmonischen sogenannten Tonleiter, oder dem Ding, was man chromatisch-enharmonische Tonleiter nennt.

§. 212.

Die Tonleiter besteht also aus sieben Tönen oder Tonstufen, welche man von der Tonika an aufwärts zählt, so daß man diese ersten Ton, oder erste Stufe nennt, den

Ton über der Tonika aber zweiten Ton, oder zweite Stufe, und so fort: dritte Stufe, vierte Stufe (auch Unterdominante genannt, § 207), fünfte Stufe (auch Dominante, § 135 u. 207), sechste Stufe, siebente Stufe (auch der Unterhalbton, Subsemitonium, weil von diesem bis zum achten Ton eine kleine Tonstufe oder sogenannter halber Ton ist, auch Subsemitonium modi, Subsemitonium octavae, oder kurzweg bloß Semitonium; häufig auch Leitton, tonbezeichnende oder charakteristische Note, septima characteristica, chorda characteristica, chorda elegans, note sensible, u. d. gl.)

Der Name Unterhalbton ist übrigens unrichtig, denn $h-\bar{c}$ ist kein halber Ton, keine halbe Tonstufe, sondern eine kleine. (§ 50) Auch die Benennungen tonbezeichnende oder charakteristische Stufe, oder Leitton, sind nicht angemessen, da auch andre Töne als das Subsemitonium modi, charakteristische, tonbezeichnende, Leittöne sind, und nicht jedes Subsemitonium Leitton ist, wie wir Beides in der Folge noch finden werden.

§. 213.

Alle Töne, welche nicht zur Leiter der eben herrschenden Tonart gehören, heißen leiterfremde Töne, und im Gegensatz derselben nennt man die, der Tonart eigenthümlichen Töne, auch leitereigne.

§. 214.

Aus gleichem Grunde sagt man von allen Harmonieen, welche aus leitereignen Tönen

irgend einer gewissen Tonart zusammengesetzt sind, sie seien ihrer Tonleiter eigen, oder leitereigen; jede Harmonie aber, worin ein oder mehrere leiterfremde Töne vorkommen, kann eine leiterfremde heißen.

§. 215.

So viel über Begriff, Natur und Wesenheit der Tonleitern überhaupt. Nun das Nähere A) über harte, und B) über weiche Tonleitern insbesondre.

A.) *Harte Tonleiter.*

§. 216.

Bei der Betrachtung der harten Tonleiter, welche wir oben im Allgemeinen kennen gelernt, findet man, daß jeder Ton derselben von seinem nächsten Nachbar entweder um eine kleine, oder um eine große Stufe entfernt ist; und zwar ist die nächste Stufe über der Tonika, d. h. die Stufe vom ersten Tone bis zum zweiten, groß, die folgende Stufe ebenfalls; der Schritt von der dritten zur vierten aber nur eine kleine Stufe. Große Stufen sind dann wieder die Schritte von der vierten Note zur fünften, von der fünften zur sechsten, und von der sechsten zur siebenten. Von dieser letzteren an bis zur achten, oder zur Oktave der ersten, ist der Schritt wieder klein. Z. B. in C-dur:

c d e f g a h c̄
 Grofs, großs, klein, großs, großs, großs, klein,

1.) Harte Normaltonleiter; zugleich Erklärung unsers Tonsystems.

§. 217.

Jeder wird ohne Zweifel schon bei den vorigen §§. die Bemerkung gemacht haben, daß die C -durtonleiter grade aus der Reihe der sogenannten natürlichen oder unabhängigen Töne (§. 26) besteht. Durch diese Bemerkung erklärt sich nun, was wir früher (§. 19. flgg.) nur vorläufig beschreiben konnten, nämlich die Art, wie unsre Notenschrift und unsere Tastaturen eingerichtet sind.

Man hat nämlich grade denen Tönen eigene Buchstaben-Namen gegeben (§. 22), welche die Tonleiter von C -dur ausmachen.

Man hat angenommen, daß die Stufen unseres Notensystems (so lang sie durch kein Versetzungszeichen verändert sind) die Töne so anzeigen sollen, wie sie in der C -dur Tonleiter vorkommen, oder, mit andern Worten: man ist überein gekommen, daß die Sieben Stufen oder Plätze auf dem Notenliniensystem die sieben Töne der C -dur Tonleiter vorstellen sollen, und hat diese Tonreihe die natürlichen Töne genannt.

Man hat eben diesen Tönen auch die ebene Reihe der langen Klaviaturtasten ausschließlich gewidmet, so daß diese grade die C -dur-Tonleiter angeben, oder, mit andern Worten, man hat die 7 Töne, welche die C -dur-Tonleiter bilden, auf 7 in einer graden Reihe und nebeneinanderliegende lange Tasten gelegt.

Vergl. die Anmerk. zu §. 21, und Seite 305.

Normaltonleiter;
Erklärung unsers
Systems.

217. Zweifel schon bei den
Bemerkung gemacht haben,
grade aus der Reihe
erhellen oder unab-
hängig besteht. Durch
sich nun, was wir
allfällig beschrei-
ben, wie unsre No-
taturen eingerichtet

denen Tönen
eben (§. 22),
ausmachen.
die Stufen
durch kein
die Töne
-dur Ton-
worten:
e Sieben
einsystem
vorstel-
e na-

bene
ieffs-
tur-
ten,
lei-
und
t.

2.) Transponirte harte Ton- leitern.

§. 218.

Unsre Notennamen, Notenschrift und Tas-
turen, wenn gleich zunächst auf die C-dur-
Leiter berechnet, sind aber darum doch nicht
weniger geschickt, auch andre Tonleitern
zu bezeichnen und darzustellen.

Man kann nämlich dieselbe Art von Ton-
reihe, mit der ebenbeschriebenen Abwechselung
von grossen und kleinen Stufen, auch auf an-
dern Stufen als auf C anfangen, die C-dur-
tonleiter also auch auf anderen Tonstufen nach-
bilden.

§. 219.

Dies kann jedoch nicht grade ohne Wei-
teres geschehen, weil unser Notensystem zu-
nächst nur auf die Tonleiter C-dur berechnet
ist. Denn z. B. in der Tonleiter von G-dur
müsste, so wie in jeder harten Tonleiter, der
Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe
gross, und der von der siebenten zur achten
klein sein: (§. 216.) Nun aber ist, wenn man
von G zu zählen anfängt, die sechste Note e,
der Schritt von dieser zur siebenten Note f
aber ist klein, und umgekehrt der von f zu g
gross; z. B.

G	A	H	c	d	e	f	g
}		}		}		}	
gross,		gross,		klein,		gross,	
						gross*,	
						gross*.	

Um diesen Mangel zu heben, muss man sich
eines Versetzungszeichens bedienen; das heisst:
um den Schritt von der sechsten zur siebenten
Stufe grösser, den folgenden, von der sieben-
ten zur achten aber kleiner zu machen, muss

man den siebenten Ton f, welcher nur um eine kleine Stufe höher ist als e, um eine chromatische Stufe erhöhen, und also, statt des f, einen Ton setzen, welcher um eine große Stufe höher ist als e, also fis, von welchem fis dann auch bis zum achten Tone g nur eine kleine Stufe ist.

G	A	H	c	d	e	fis*	g
⏟		⏟		⏟		⏟	
groß,		groß,		klein,		groß,	
						klein.	

§. 220.

Weil nun eine solche Tonleiter im Grunde eine Nachbildung der C-dur-Leiter, nur auf eine andre Stufe versetzt (transponirt) ist, so nennt man jede Durtonart oder Durtonleiter, welche nicht C-dur ist, eine transponirte oder versetzte. Man könnte sie auch chromatische nennen, weil sie mittels chromatischer Verwandlungen (§. 26. S. 27.) dargestellt werden. Doch sind diese Ausdrücke nicht gebräuchlich, vielmehr legt man die Namen chromatische Tonart und chromatische Tonleiter manchen andern Dingen bei, die aber weder Tonarten noch Tonleitern sind.

§. 221.

Lernen wir nun die transponirten harten Tonarten und ihre Tonleitern der Reihe nach kennen. Durchgehen wir zuerst diejenigen, zu deren Darstellung Erhöhungszeichen erforderlich sind, und sodann die, welche Erniedrigungszeichen erfordern. Wir gehen dabei

immer von derjenigen Tonart aus, welche der wenigsten Versetzungszeichen bedarf, und von da auf die übrigen über, in der Ordnungsfolge, wie immer die eine mehrere Versetzungszeichen nöthig macht als die vorhergehende.

§. 222.

Die wenigsten Erhöhungen erfordert die Tonart G-dur, nämlich, wie wir oben ausführlich gesehen, nur Eines. (§. 219.)

Auf gleiche Art wird man finden, dafs, wenn der Ton D als Tonika einer harten Tonleiter angenommen werden soll, nicht bloß fis statt f, sondern auch cis statt c gesetzt werden muß:

d	e	fis	g	a	h	cis	d̄
}		}		}		}	
groß,		groß*,		klein*,		groß,	
						groß,	
						groß*,	
						klein*.	

Ebenso findet man, dafs A-dur drei # bedarf, E-dur deren viere.

§. 223.

F-dur fodert schon fünf #, also so viele, als Obertasten auf dem Klaviere sind. Will man eine harte Tonleiter von Fis darstellen, so muß man e in eis verwandeln:

fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis
}		}		}		}	
groß,		groß,		klein,		groß,	
						groß,	
						groß*,	
						klein*.	

und in Eis-dur muß auch noch h in his verwandelt werden, wo sodann alle sieben Notentufen mit Kreuzen # besetzt sind.

§. 224.

Um Fis-dur darzustellen, müßte man noch eine Erhöhung mehr anbringen, und

zwar, da alle Tonstufen schon mit $\sharp$ versehen sind, eine derselben noch mehr erhöhen, durch ein doppelt erhöhendes Kreuz, $\times$; also:

$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{his}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\overline{\text{eis}}$	$\overline{\text{fisis}}$	$\overline{\text{gis}}$
groß,	groß,	klein,	groß,	groß,	groß*,	klein.*	

§. 225.

Es wird indessen von solchen weit transponirten, so sehr chromatischen Tonarten, (§. 220,) höchstens nur auf Augenblicke, Gebrauch gemacht. Wir werden nämlich sogleich andre, minder chromatische Tonarten kennen lernen, welche mit jenen in Eins zusammenfallen, und sie ersetzen. (§. 230.)

§. 226.

Wenn man nämlich die verschiedenen Durtonarten in eine Reihe ordnet, in der Ordnungsfolge, wie immer die Eine ein Erhöhungszeichen mehr erfordert als die vorhergehende:

C, C $\sharp$, D, A, E, H, Fis, Eis, Gis, Dis, u. s. w.

so bemerkt man leicht, daß immer die Leiter des Tones, welcher um eine Quinte höher, oder, was dasselbe ist, eine Quarte tiefer als der Vorhergehende ist, eines mehr bedarf, und daß dies weitere $\sharp$ immer dazu erforderlich ist, um den Unterhalbenton (§. 212.) der tonischen Note darzustellen, nämlich um den Schritt vom sechsten zum siebenten Tone groß, und den von diesem zum achten klein zu machen.

§. 227.

Soll aber die harte Tonleiter von F , welches eine Quinte tiefer, oder eine Quarte höher ist als C , dargestellt werden, so muß, aus ähnlichem, oder gewissermaßen umgekehrtem Grunde wie bei den bisher erwähnten Tonarten, nämlich um den Schritt von der dritten zur vierten Stufe, welcher sonst groß wäre ($a-h$), klein zu machen, statt h , vielmehr b gesetzt werden. Also:

f g a b* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$
 ~~~~~

Auf gleiche Art findet man, daß  $\text{B}$ -dur zwei  $\flat$  bedarf, nämlich  $b$  statt  $h$ , und es statt  $e$ .  $\text{E}\flat$ -dur bedarf drei  $\flat$ ,  $\text{A}\flat$ -dur deren vier, und so fort bis  $\text{D}\text{es}\flat$ -dur, welches schon so viele  $\flat$  hat als Obertasten sind, — bis  $\text{G}\text{es}\flat$ -dur, welches schon  $\text{ces}$  statt  $c$  erfordert, — bis  $\text{C}\text{es}\flat$ -dur, welches  $\text{ces}$  und  $\text{fes}$  bedarf, — oder gar bis  $\text{F}\text{es}\flat$ -dur, worin  $\text{ces}$ ,  $\text{fes}$ , und  $\text{bes}$  ( $h\flat\flat$ ) vorkäme, u. s. w.

Es werden indessen auch hier die, durch allzuviele Erniederungszeichen transponirten Tonarten, wieder von einfacheren abgelöst. (§. 230.)

## §. 228.

Auch das wird man übrigens bemerken, daß die Ordnungsfolge, in welcher eine Tonart immer ein  $\flat$  mehr als die vorhergehende erfordert, grade die umgekehrte von der ist, welche bei den, durch Erhöhungszeichen transponirten Tonarten, statt fand (§. 226.); nämlich:  $\text{C}$ ,  $\text{F}$ ,  $\text{B}$ ,  $\text{E}\flat$ ,  $\text{A}\flat$ ,  $\text{D}\text{es}\flat$ ,  $\text{G}\text{es}\flat$ ,  $\text{C}\text{es}\flat$ ,  $\text{F}\text{es}\flat$ , u. s. w. und daß jedes neue  $\flat$  immer dazu nöthig ist, den vierten Ton der Tonleiter



darzustellen, nämlich den Schritt vom dritten zum vierten Tone klein, und den von diesem zum fünften groß zu machen.

## §. 229.

Folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht der chromatischen Töne, welche zur Darstellung der transponirten Dur-Tonarten auf unserm Notensystem erforderlich sind.

|     |                 |                                          |
|-----|-----------------|------------------------------------------|
| Dis | erfordert . . . | gis, dis, ais, eis, his, fisis, cisis.   |
| Gis | —               | . . cis, gis, dis, ais, eis, his, fisis: |
| Cis | —               | fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.       |
| Fis | —               | fis, cis, gis, dis, ais, eis.            |
| h   | —               | fis, cis, gis, dis, ais.                 |
| c   | —               | fis, cis, gis, dis.                      |
| A   | —               | fis, cis, gis.                           |
| D   | —               | fis, cis.                                |
| G   | —               | fis.                                     |
| C   | —               | nichts.                                  |
| F   | —               | b.                                       |
| B   | —               | b, es.                                   |
| Es  | —               | b, es, as.                               |
| As  | —               | b, es, as, des.                          |
| Des | —               | b, es, as, des, ges.                     |
| Ges | —               | b, es, as, des, ges, ces.                |
| Ces | —               | b, es, as, des, ges, ces, fes.           |
| Fes | —               | . . es, as, des, ges, ces, fes, hes.     |
| Bes | —               | . . . as, des, ges, ces, fes, bes, eses. |

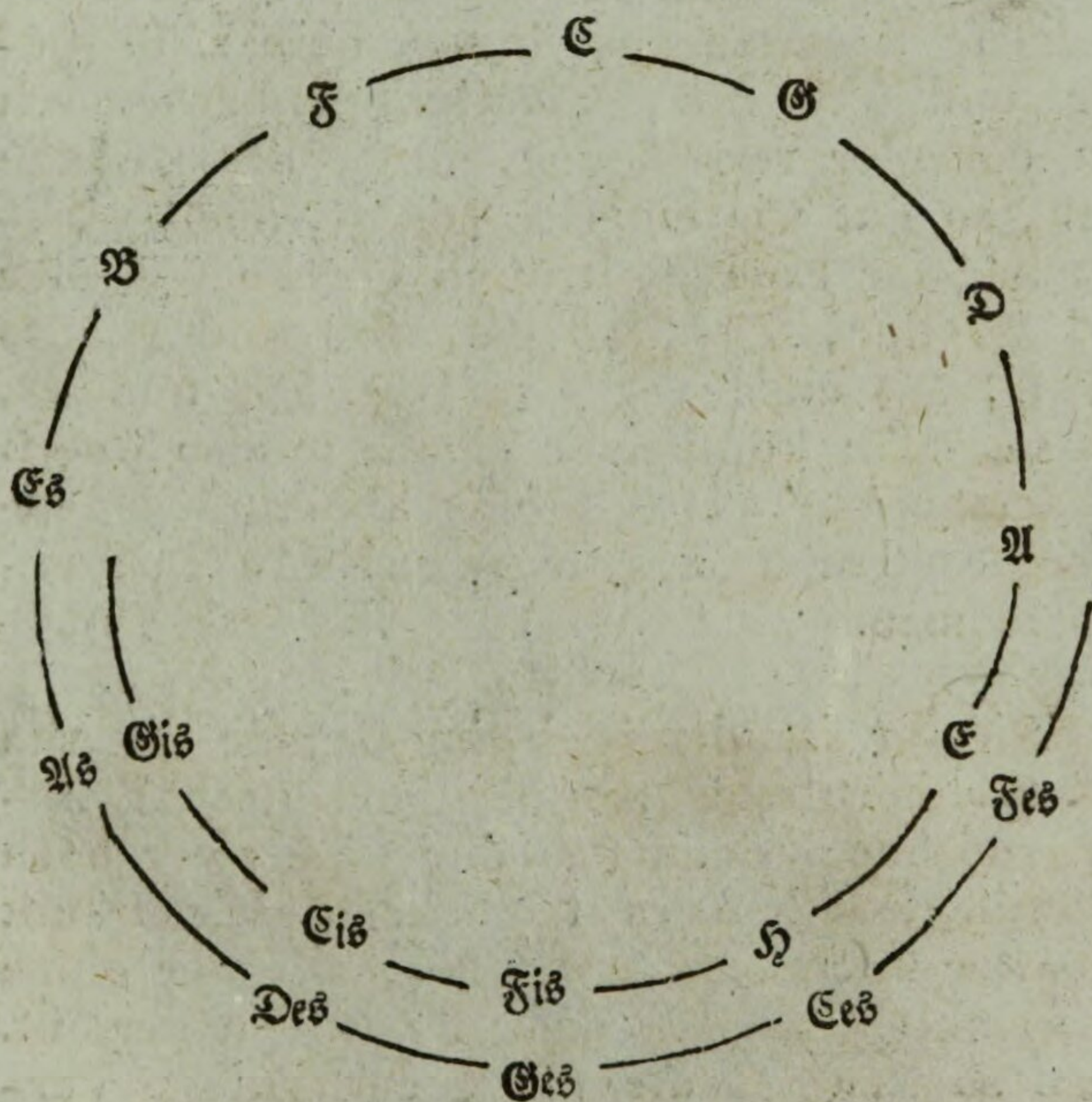
## §. 230.

Ich habe oben gesagt, die allzusehr transponirten, d. h. allzuvielen Versetzungszeichen erfordernden Tonarten können entbehrt, und durch andre ersetzt werden. Vergleicht man nämlich die sämtlichen transponirten Tonleitern mit einander, so findet man, daß die, durch sehr viele Erhöhungszeichen transponirten, mit andern, durch Erniederungszei-



chen transponirten, zusammen treffen, welche von jenen nur enharmonisch verschieden sind, und dafs sich ebenso für eine, allzuviele Erniederungszeichen erfordernde, eine andere mit wenigen Erhöhungen substituiren läfst. So kann man z. B. statt *Giß-dur*, welches sechs  $\sharp$  und ein  $\times$  erfodern würde, *As-dur* schreiben, welches nur vier  $\flat$  fodert. Ebenso kann *Es-dur* die Stelle von *Fes-dur* vertreten, *H-dur* die von *Ces-dur*. Eben so kann *Fiß-dur* statt *Ges-dur*, und *Des-dur* statt *Eiße-dur* geschrieben werden.

Man kann sich dieses Zusammentreffen grade der von einander verschiedensten Tonarten, dies sich Berühren der Extreme, durch folgendes Bild versinnlichen:





Man sieht daraus, wie die transponirten Tonarten, von C-dur ausgehend, sich immer mehr von einander entfernen, die allerentferntesten aber sich wieder nähern, so dafs die, durch Erhöhungszeichen transponirten, mit den, durch Erniederungszeichen versetzten, am Ende wieder enharmonisch zusammentreffen, sich wechselseitig ablösen, und solchergestalt gleichsam einen Kreis bilden. Man nennt darum diese Folgereihe von aufsteigenden Quinten oder absteigenden Quarten, oder was, obwohl nur auf umgekehrtem Wege, dasselbe ist, von absteigenden Quinten oder aufsteigenden Quarten, den Quintenzirkel oder Quintenkreis; er könnte, eben so gut, Quartenkreis heissen. Auch nimmt man eben darum gewöhnlich nur zwölf verschiedene harte Tonarten an, indem man z. B. Fis-dur und Ges-dur, als blos enharmonisch von einander verschieden, und, dem Klange nach, so gut wie einerlei Tonart, auch wirklich nur für Eine zählt, und ebenso Gis-dur und As-dur, Des und Eis, Es und H, Fes und F, His und E, Eis und F, Dis und Es, u. s. w. Man könnte die einander also durch enharmonische Verwandlung ablösenden Tonarten, enharmonisch parallele Tonarten nennen.

Fis-dur ist demnach im Grunde die von C-dur entfernteste Transposition durch Erhöhungszeichen; denn Eis-dur wäre zwar noch entfernter, allein es trifft schon wieder mit Des-dur zusammen, welches, wie der obige Quintenkreis zeigt, dem C-dur näher ist. Eben so ist Ges, die von C entfernteste Ver-



setzung durch Erniederungszeichen, weil  $\text{Ces}$  schon wieder mit  $\text{H}$  enharmonisch zusammen-  
trifft. Der von  $\text{C}$ -dur entfernteste Punkt  
des Kreises ist also  $\text{Fis}$ -dur oder  $\text{Ges}$ -dur.  
Eben so ist  $\text{G}$  der entgegengesetzte Zirkel-  
punkt von  $\text{Des}$  oder  $\text{Eis}$ , u. s. w. Man kann  
die, sich also im Zirkel entgegengesetzten  
Tonarten,  $\text{G}$  und  $\text{Eis}$ ,  $\text{A}$  und  $\text{Cs}$ ,  $\text{E}$  und  $\text{B}$ ,  
Antipoden, Gegenfüßler, nennen.

### B.) *Weiche Tonleiter.*

#### §. 231.

Wenn man die Töne, aus welchen die,  
einer weichen Tonart, z. B.  $\text{a}$ -moll, eige-  
nen Harmonien bestehen (§. 208, 211) in ei-  
ne Reihe stellt, so findet man, dafs es fol-  
gende sind:

|                                                  |   |   |   |   |   |     |             |
|--------------------------------------------------|---|---|---|---|---|-----|-------------|
| A                                                | H | c | d | e | f | gis | a. u. s. w. |
|                                                  |   |   |   |   |   |     |             |
| großs, klein, großs, großs, klein, überm. klein. |   |   |   |   |   |     |             |

Wir sehen hier eine Leiter, worin eine  
ganz andere Folge von großen und kleinen  
Stufen erscheint, als in den harten. Insbeson-  
dere bemerkt man, dafs der Schritt von der  
sechsten zur siebenten Stufe sogar eine über-  
mäfsige Sekunde beträgt.

#### ANMERKUNG.

Ich habe hier, wie auch schon im Jahr  
1811 in den Heidelbergischen Jahr-  
büchern der Literatur, N.<sup>o</sup> 76.  
S. 1057 flg., eine andre Molltonlei-  
ter aufgestellt, als sonst gewöhnlich ist.



Bekanntlich pflegen nämlich die Tonlehrer, statt einer Mollskale, deren zwei verschiedene anzunehmen, die eine, wie sie sich ausdrücken, aufsteigend, die andre absteigend; und so soll denn z. B. die a-moll-Skale aufsteigend

A H c d e fis\* gis\* a

heissen, absteigend aber

a g\* f\* e d c H A.

Sie haben sich zur Aufstellung dieser vermeintlichen wandelbaren Mollleiter vermuthlich dadurch verführen lassen, weil sie bemerkten, daß in manchen Fällen eine, in a-moll, von e zu a Stufenweis aufsteigende Melodie, durch die Töne fis und gis, von a nach e absteigend aber durch g und f schreiten muß.



Darum, weil hier aufwärts fis und gis, absteigend aber g und f melodisch gebraucht werden, lehren sie, höchst voreilig, nicht nur müsse in a-moll jede, z. B. von e zu a aufsteigende Tonreihe durch fis und gis, jede absteigende aber durch g und f gehen, sondern gar die Tonleiter selber sei auf gleiche Art wandelbar.



Allein für's Erste wär es ja doch inkonsequent, jeden Ton, der melodisch in einer Tonart vorkommen kann, darum als zu ihrer Tonleiter gehörend betrachten zu wollen. Eben so gut ließen sich auch z. B. gis, dis, ais, und noch viele andre, als der  $\text{C}$ -dur-tonleiter angehörig betrachten, weil sie in dieser Tonart allerdings melodisch vorkommen können. Ja, auf diese Art gäbe es ja keinen Ton, der nicht in jede Tonleiter gehörte. Will man aber diese Inkonsequenz vermeiden, und eine feste Basis behalten, so muß man streng bei der Ansicht beharren: Tonleiter ist die Reihe der Töne, aus welchen die, einer Tonart eigenen Harmonieen bestehen; und dann sind von der  $\text{a}$ -moll-Tonleiter die Töne fis und g ausgeschlossen.

Denn daß der Tonart  $\text{a}$ -moll der Ton f, nicht aber fis, wesentlich ist, darüber kann man sich ohne Weiteres auf das Gefühl eines Jeden berufen:



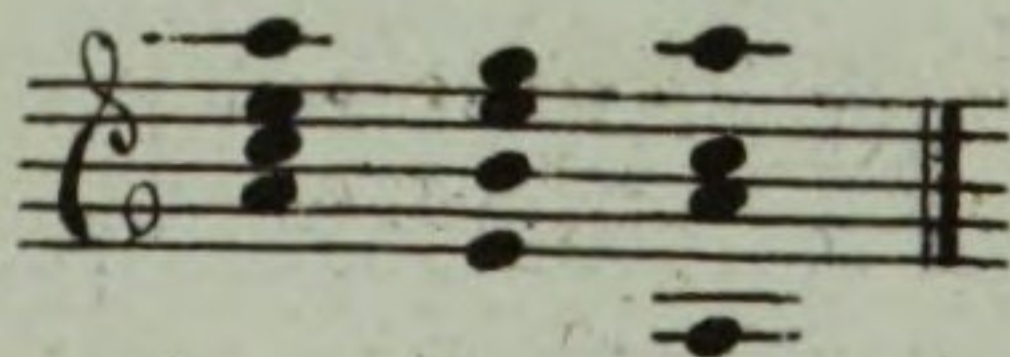
Man kann in  $\text{a}$ -moll keinen Akkord nehmen, worin fis als wesentliches Intervall vorkäme, ohne entweder dem Ohre weh zu thun, oder ganz, oder halb auszuweichen;





Ersteres thut weh, Letzteres, weicht aus; fis gehört also nicht wesentlich in die Tonleiter von a-moll, sondern nur f; weil fis kein Bestandtheil eines wesentlichen Akkordes dieser Tonart ist.

Ebenso gehört nur gis, nicht g, in die a-moll-Skale. Ohne Subsemitonium kann, wenigstens in unsrer heutigen Musik, keine Tonart bestehen: gis ist also zu a-moll unentbehrlich; der kleine Dreiklang e hingegen, so wie der harte Dreiklang G, und jede andere Harmonie, worin der Ton g als wesentliches Intervall vorkommt, führt aus a-moll heraus. Denn dafs z. B. der weiche Dreiklang e das Gefühl der Tonart a-moll zerstört, wird jedermann am nachstehenden Beispiele gewahren.



Ebenso geht es mit dem Akkorde G, oder G, oder a<sub>7</sub>.

Allerdings kommen zwar auch die Töne fis und g in a-moll häufig vor; allein Fürs zweite sind diese Töne, fis und g, alsdann immer entweder harmoniefremde (§. 189) durchgehende Töne, oder Ausweichungen. Weil nämlich, wie unsere Lehre von Durchgängen



zeigen wird, jeder Durchgangton sein Dasein nur durch sein Anschließen an einen, höchstens um eine große Stufe höhern oder tieferen Hauptton, rechtfertigen kann, so läßt sich da, wo z. B. der Ton *gis* nächster Hauptton ist, der Ton *f* nicht, sondern nur *fis*, als Nebenton vor diesem *gis* (also aufwärts) rechtfertigen, und, aus gleichem Grunde, da, wo *f* nächster Hauptton ist, nur *g* als durchgehend vor *f*, (also abwärts) u. s. w.

Etwas Wahres ist also freilich an der gemeinüblichen Lehre, aber noch weit mehr Falsches; denn

Fürs Dritte ist es ja ganz und gar unwahr, daß in *a-moll* die Melodie aufwärts immer *fis* und *gis*, abwärts aber *g* und *f* haben müsse. Hier gleich Beispiele vom Gegentheil:

*Fig 1.*



Fehlerhaft wird niemand diesen Satz nennen, und doch steht er mit jener alten Regel im strackesten Widerspruch. Ja, er würde sogar offenbar übel klingen, wenn man ihn nach der gemeinüblichen Regel ummodelln wollte. Man höre nur:



Es klingt ordentlich gräfslich, und von all jenen Herren, welche jene Regel lehren, würde gewifs kein einziger also schreiben mögen. Alle würden zuverlässig schreiben wie Fig. 1. und also schnurstrack wider ihre eigne Regel; Aber ist es nicht — um das Wenigste zu sagen — unbegreiflich, dafs dennoch einer dem andern, ewig gedankenlos, ewig das Sprüchlein nachschreibt: «aufwärts fis gis, abwärts f g»! — nachschreibt, — ohne auch nur



zu erwähnen, daß es zuweilen auch anders kommt; und nicht selten sogar anders kommen muß; — ja, daß Mancher, wie z. B. Rameau bei d'Alembert, §. 85., der Wahrheit fast auf die Ferse tritt, und doch gleich wieder, (§. 91 und 92) in die alte Gewohnheitslehre und Gewohnheitssünde versinkt: „aufwärts fis gis, abwärts f g“ —!

So viel hier nur als vorläufige Begründung der Ueberzeugung, daß die Töne fis und g nicht nur zur a-moll-Tonleiter nicht gehören, vielmehr in dieser Tonart bloß durchgehend vorkommen, sondern daß noch viel weniger die a-moll-Tonleiter aufsteigend immer fis und gis, und absteigend g und f heiße; daß übrigens in a-moll zwar allerdings auch die Töne fis und g oft vorkommen, daß dieselben aber darum eben so wenig leitereigen, eben so wenig harmonische Noten sind, als das bloße Auf- oder Absteigen der melodischen Figur allein der Bestimmungsgrund der jeweiligen Verwandlung des f in fis, oder des gis in g sein kann.

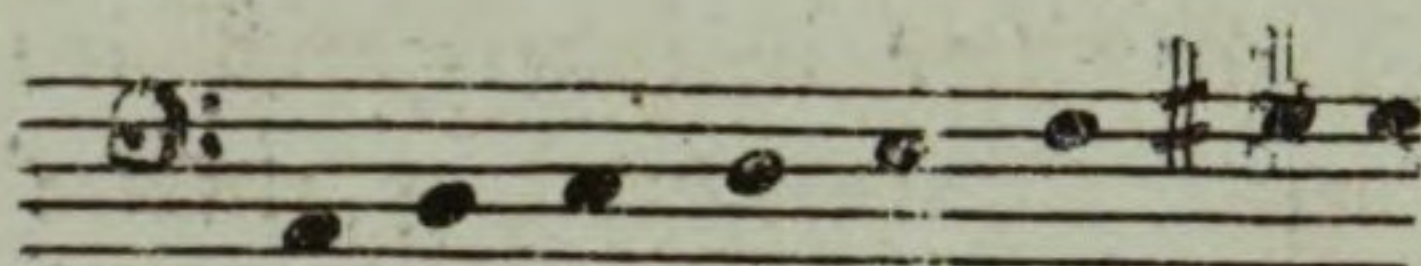
Wann übrigens eine solche Verwandlung statt finde, ist zwar ebenfalls schon oben (S. 238–239) flüchtig angedeutet; die ausführliche Entwicklung davon gehört aber nicht in diese Anmerkung, sondern in die Lehre von der Stimmenführung. Dort wird sie so einfach und natürlich hervortreten, daß auch dadurch das hier Gesagte neue Bestätigung gewinnen wird. (S. 3. Bd. S. 197)



## 1.) Weiche Normal-Tonleiter.

### §. 232.

Auch die weichen Tonleitern lassen sich auf unserm, wenn gleich zunächst für die harte  $\mathfrak{C}$ -Tonleiter berechneten Notenliniensysteme darstellen. Am leichtesten, d. h. mit den wenigsten Versetzungszeichen, die Tonleiter  $\mathfrak{a}$ -moll; denn die ihr wesentlichen Töne  $\mathfrak{a}$ ,  $\mathfrak{h}$ ,  $\mathfrak{c}$ ,  $\mathfrak{d}$ ,  $\mathfrak{e}$ ,  $\mathfrak{f}$  kommen auch in der harten Leiter von  $\mathfrak{C}$  vor; nur das  $\mathfrak{g}$ is muß durch ein Erhöhungszeichen auf der  $\mathfrak{g}$ -Linie angedeutet werden.



Darum wird gewöhnlich die  $\mathfrak{a}$ -moll-Tonleiter als Normal-Molltonleiter angesehen, aus ähnlichem Grunde warum man  $\mathfrak{C}$ -dur als Normal-Dur-Tonart annimmt.

## 2.) Transponirte Molltonleitern.

### §. 233.

Aber auch alle andere Molltonleitern lassen sich auf unserm Liniensystem darstellen: nur erfordern diese transponirten Moll-Tonleitern wieder mehrere Versetzungszeichen. Durchgeht man sie in ähnlicher Quinten- und Quartenfolge, wie wir oben bei den Durtonleitern gethan haben, so findet man



1. in der Folge von aufsteigenden Quinten,  
 a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, u. s. w.  
 dafs die chromatische Verwandlung des g in gis,  
 welche zur Darstellung von a-moll nöthig  
 war, in e-moll wegfällt, und dafür fis und  
 dis nothwendig werden; und so wird es in  
 dieser Quintenfolge immer nöthig, einen Ton  
 der vorhergehenden Tonleiter zu erniedern,  
 und zwei andere dafür zu erhöhen.

2. Umgekehrt in der Quartensfolge,  
 a, d, g, c, f, b, es, as, des, u. s. w.  
 müssen jedesmal zwei Töne der vorigen Ton-  
 leiter erniedert, und dafür ein anderer erhöht  
 werden. Z. B. in d-moll mufs das in der a-  
 moll-Leiter befindliche h zu b, und das gis  
 ebenso zu g erniedert, dagegen das c in cis  
 verwandelt werden.

## §. 234.

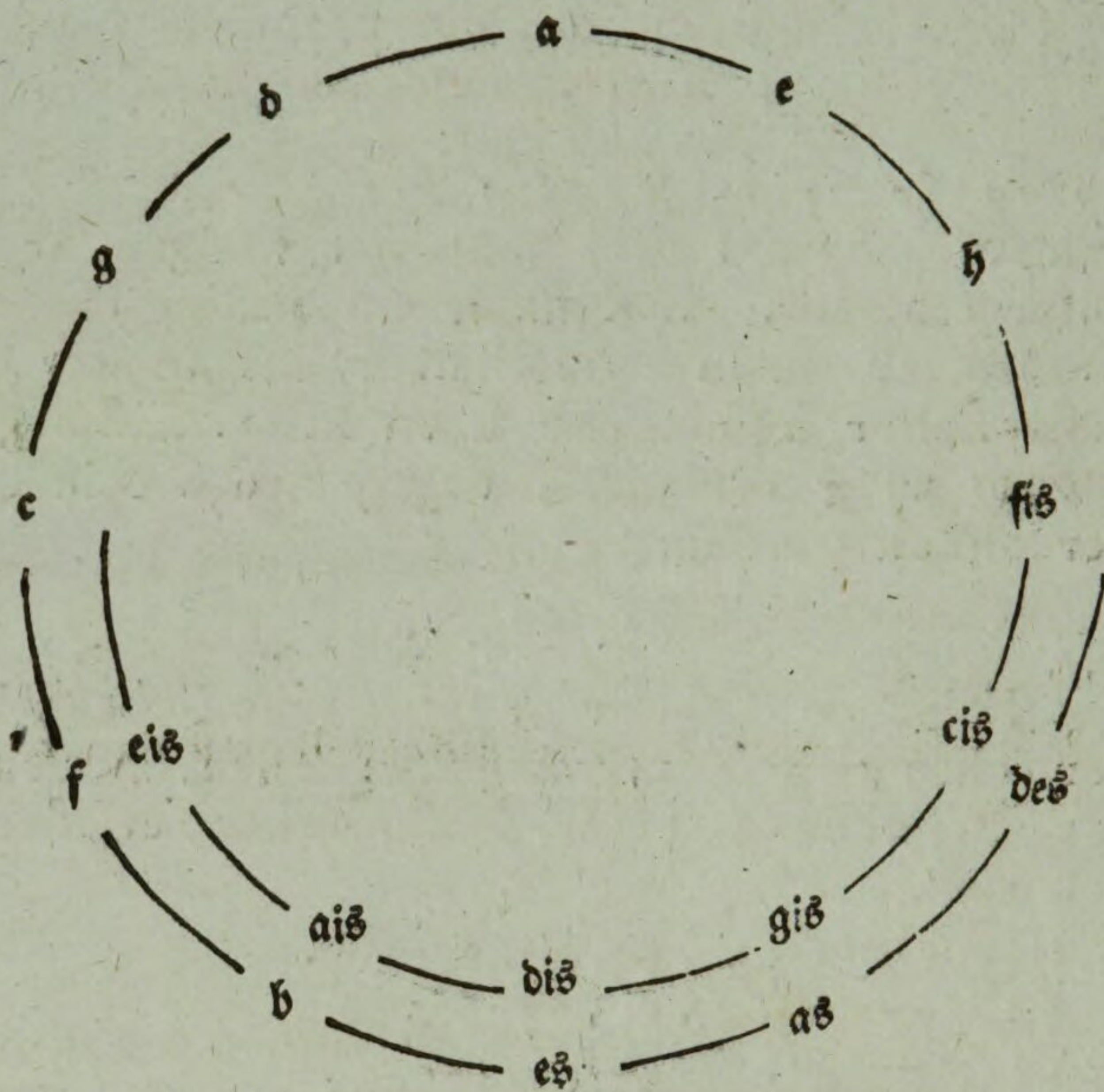
Folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht  
 der chromatisch verwandelten Töne, welche  
 zur Darstellung jeder Molltonleiter erforder-  
 lich sind.

|     |           |                                 |
|-----|-----------|---------------------------------|
| dis | erfordert | fis, gis, dis, ais, eis, cisis. |
| gis | —         | cis, gis, dis, ais, fisis.      |
| cis | —         | fis, cis, gis, dis, his.        |
| fis | —         | fis, cis, gis, eis.             |
| h   | —         | fis, cis, ais.                  |
| e   | —         | fis, dis.                       |
| a   | —         | gis,                            |
| d   | —         | cis, b.                         |
| g   | —         | fis, b, es.                     |
| c   | —         | es, as.                         |
| f   | —         | b, as, des.                     |
| b   | —         | b, es, des, ges.                |
| es  | —         | b, es, as, ges, ces.            |
| as  | —         | b, es, as, des, ces, fes.       |



## §. 235.

Auch hier kann man aber die allzusehr transponirten Tonarten umgehen, und durch natürlichere ersetzen, wie folgende Figur anschaulich macht; und darum nimmt man gewöhnlich auch nur zwölf weiche Tonarten an, so wie nur zwölf harte. (§. 230.)



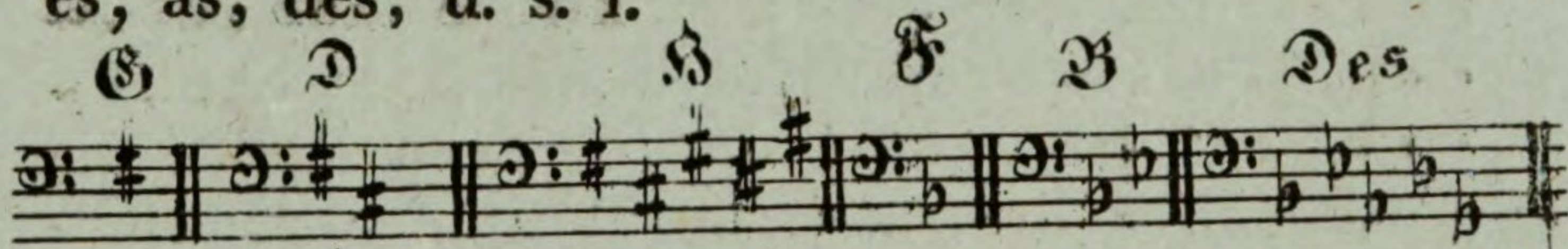
#### IV.) Chromatische Vorzeichnung.

## §. 236.

Wenn man ein Tonstück aus einer transponirten harten Tonart schreiben will, so pflegt man die erforderlichen chromatischen Versetzungszeichen ein für allemal am An-



Anfänge der Notenzeile zu schreiben, und spart dadurch die Mühe, das  $\sharp$  oder  $\flat$  jedesmal, so oft die Note im Stücke vorkommt, besonders davor zu setzen. Man nennt dies die Vorzeichnung, oder chromatische Vorzeichnung (zum Unterschiede von der rhythmischen, §. 86.) Darum wird am Anfang eines Stückes, das aus G-dur geht, wo also fis erforderlich ist, ein  $\sharp$  auf die f-Linie gesetzt; so in D-dur eines auf die f-Linie und eines auf die c-Linie; in F-dur ein  $\flat$  auf die h-Linie, in B-dur eines vor h und eines vor e, u. s. w. Man schreibt diese Versetzungszeichen gewöhnlich in eben der Ordnungfolge, wie sie nach der Quintenfolge der Durtonarten nothwendig werden, (§. 229.) also zuerst das  $\sharp$  auf der f-Linie, dann das auf der c-Linie, u. s. f. und ebenso erst b, dann es, as, des, u. s. f.



## §. 237.

Auch in Stücken aus Molltönen zeichnet man die erforderlichen Erhöhungs- oder Erniederungszeichen gewöhnlich ein für allemal am Anfange der Notenlinie an. Der Gebrauch ist aber dabei nicht konsequent. Für a-moll, wozu gis erforderlich ist (§. 231.), sollte eigentlich auch gis vorgezeichnet werden, zu d-moll ein  $\flat$  vor h und ein  $\sharp$  vor c, zu g-moll zwei  $\flat$  und ein  $\sharp$  (§. 234), u. s. w.

Vernünftig, folgegleich und zweckmäfsig wär es allerdings, auch in der Molltonart, der Tonleiter entsprechend vorzuzeichnen. Es würde



dies insbesondere auch den Vortheil gewähren, daß man aus der Vorzeichnung gleich auf den ersten Blick ersehen könnte, ob ein Stück aus einem Molltone gehe. Z. B.



Die Musiker haben aber hier ein Anderes eingeführt. Statt diejenigen Töne vorzuzeichnen, welche die jedesmalige Molltonleiter charakterisiren, gebrauchen sie die Vorzeichnung, welche derjenigen Durtonleiter zukommt, die mit der zu gebrauchenden Molltonleiter die nächste Aehnlichkeit hat, und dies ist denn immer die Durtonleiter der kleinen Terz der Molltonart. So z. B. hat die Tonleiter a-moll mit C-dur die größte Aehnlichkeit, und darum pflegt man für a-moll, ebenso wie für C-dur, nichts vorzuzeichnen. Aus gleichem Grunde zeichnet man in e-moll ein # vor, wie in G-dur, und in d-moll so wie für F-dur ein b. Dadurch wird es dann freilich immer wieder nöthig, sobald z. B. in a-moll der Ton gis gebraucht werden soll, dieses durch ein, jedesmal einzeln vor die Note g gesetztes # anzudeuten, und eben so in d-moll das cis durch ein #, in c-moll das h durch ein b, u. s. w. —

Wir wollen indessen nicht reformiren was, auch so, wie es nun einmal ist, immerhin fort-



bestehen kann, und, da die Gewohnheit eiser ist, auch fortbestehen wird. Das Vorzeichnen ist nichts Wesentliches, sondern nur zur Bequemlichkeit eingeführt, und diesen Zweck erfüllt auch die eingeführte Art, da z. B. in Stücken aus a-moll der Ton g beinah eben so oft zufällig vorkommt, als das leitereigene gis.

## §. 238.

Noch eine andre Vorzeichnungsweise für Molltonarten findet man bei ältern Tonsetzern. Diese zeichnen nämlich sogar so vor, wie es die harte Tonleiter der Untersekunde der Tonika erfodern würde: also z. B. in g-moll so, wie für F-dur, ein b vor h, in d-moll wie für C-dur nichts, in a-moll ein # vor f, wie für G-dur. Diese Vorzeichnung ist aber noch uneigentlicher als die jetzt übliche, da sie vollends zwei Stufen anders angiebt, als sie in der Tonleiter liegen. Von diesem Ueberbleibsel der alten dorischen sogenannten Tonart, weiter unten ein Mehreres.

## §. 239.

Uebrigens kann man jede Tonart freilich wohl bei jeder Vorzeichnung schreiben. So sieht man z. B. zuweilen ganze Stücke, unter andern häufig Recitative, und Fantesieen, aus transponirten Tonarten, ohne alle chromatische Vorzeichnung geschrieben. — Auch ändert man nicht jedesmal mitten in einem Stücke die Vorzeichnung, wenn darin eine kurze Ausweichung in eine andere Tonart vorkommt, sondern man schreibt die in der fremden Tonart erforderlichen #, x, b, oder k, lieber so



oft es nöthig ist, besonders vor die Note, als daß man jedesmal eine ganz neue Vorzeichnung hinsetzt. Wo man indessen dies letztere bequemer findet, da ändert man auch wohl mitten im Stücke die Vorzeichnung: z. B. wenn man in einer Tonart, welche eine, von der Haupttonart des Stückes sehr verschiedene Vorzeichnung erfordert, etwas lang zu verweilen gedenkt, in welchem Fall es gar mühsam sein würde, die vielen Versetzungszeichen jedesmal den einzelnen Noten beizusetzen. Kurz man bedient sich überall derjenigen Vorzeichnungsweise, welche eben die größte Bequemlichkeit gewährt.

Vorzeichnungen von mehr als sechs Versetzungszeichen kommen übrigens fast nie vor, weil sie sich durch enharmonisch parallele einfachere ersetzen lassen. (§. 230.)

#### §. 240.

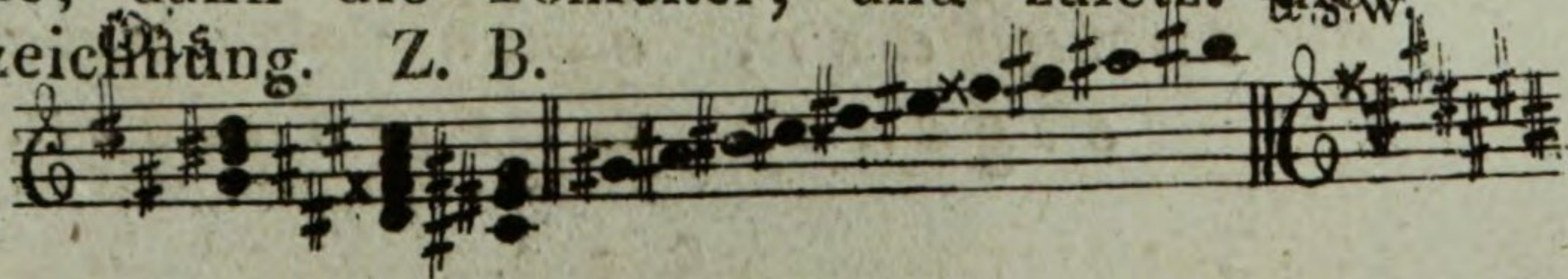
Die Schriftsteller über Tonkunst pflegen zuweilen diejenigen chromatischen Versetzungszeichen, welche als Vorzeichnung geschrieben sind, wesentliche, und alle die, welche, außer der allgemeinen Vorzeichnung, im Verlaufe des Stückes hier und da einzeln vorkommen, zufällige Versetzungszeichen zu nennen. Diese Benennungen sind aber nicht sehr richtig und passend: denn 1) wenn ein Stück z. B. aus  $\text{G}$ -dur, nach  $\text{D}$ -dur abweicht, so ist, von diesem Augenblick an, für diese letztere Tonart, ein  $\sharp$  vor c eben so wesentlich, als das  $\sharp$  vor f in der Vorzeichnung. Ja, 2.) nach der herkömmlichen Art in Molltonarten vorzuzeichnen, (§. 237.) muß in einem Tonstücke z. B. aus a-moll, sogar das leitereigne gis durch ein, jedes-



mal eigens beizusetzendes # angedeutet werden. Ziemt nun aber hier dem # vor g der Name eines zufälligen Versetzungszeichens? — Und wenn nun, 3tens, ein Tonstück, das aus einer transponirten Tonart geht, ganz ohne Vorzeichnung geschrieben wird, (§. 239.) sollen dann die im Verlauf des Stückes überall nothwendig vorkommenden Versetzungszeichen ebenfalls zufällig heißen? — 4tens aber werden wir in der Folge, bei der Lehre von durchgehenden Noten, eine andre Gattung von zufälligen Versetzungszeichen kennen lernen, welche weit eher das Prädikat zufällig verdienen; weshalb auch manche andre Tonlehrer, mit größerm Recht, nur diese zufällige nennen. Jedenfalls wollen wir den Kunstaussdruck: wesentliche und zufällige Versetzungszeichen in unser Kunstwörterbuch gar nicht aufnehmen, weil er wenigstens unbestimmt und, durch den verschiedenen Gebrauch, den die Schriftsteller davon machen, zweideutig geworden ist.

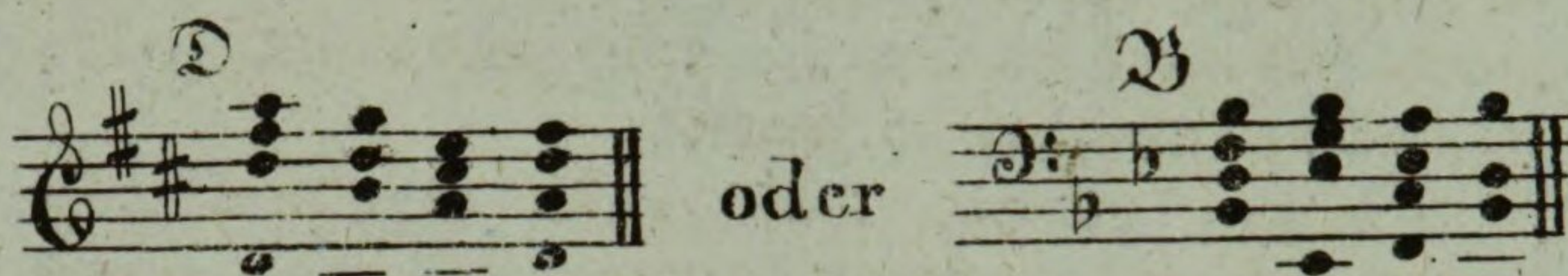
## §. 241.

Als sehr nützliche Uebung empfehle ich nun, alle mögliche Dur- und Molltonleitern, in der mehrerwähnten Quintenfolge, auf eine oder zwei Notenzeilen aufzuschreiben; und zwar ungefähr auf folgende Art: zuerst von jeder Dur-Tonart die drei wesentlichsten Akkorde, dann die Tonleiter, und zuletzt die Vorzeichnung. Z. B.





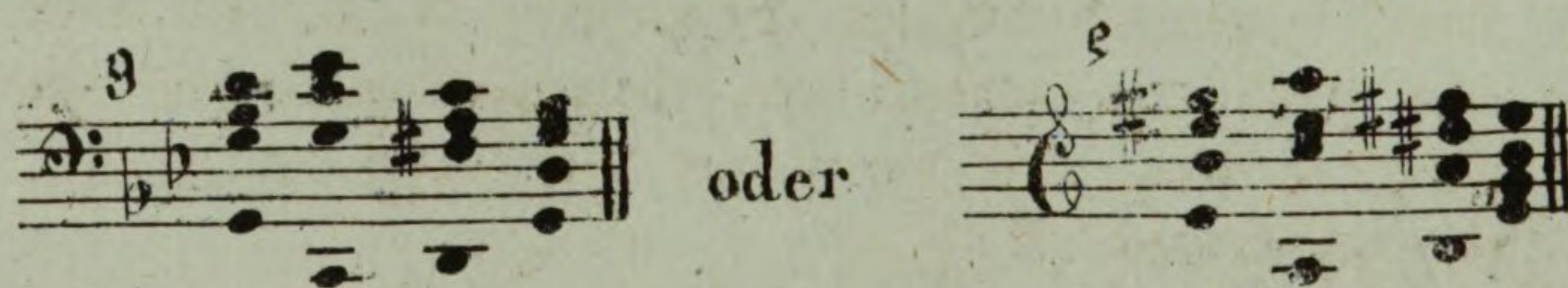
Auch spiele man von jeder Dur-Tonart die drei wesentlichsten Akkorde, in beliebigen Lagen, auf dem Klaviere durch:



Eben<sup>so</sup> verfähre man mit den Molltonleitern. Da jedoch bei diesen die übliche Vorzeichnung der eigentlichen Tonleiter nicht entspricht, so schreibe man zuerst die drei wesentlichsten Akkorde, dann aber gleich die Vorzeichnung, so wie sie nun einmal üblich ist, (§. 237.), und nach dieser die Tonleiter. Z. B.



Bei'm Durchspielen der weichen Tonarten verfährt man übrigens wie bei den harten.



### V.) *Vollständige Aufzählung der, einer Tonart eigenen Harmonieen.*

#### §. 242.

Jetzo, nachdem wir die Beschaffenheit jeder Tonleiter erkennen gelernt, wird es uns



auch leicht sein, die einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen, von denen wir oben §. 208 vorläufig nur erst die drei wesentlichsten als Häupter und Stammväter der Familie aufzählt, die leitereignen Nebenharmonieen aber noch verspart hatten, (§. 210) nunmehr vollständig kennen zu lernen.

Einer Tonart sind alle diejenigen Grundharmonieen eigen, welche sich aus den Tönen ihrer Tonleiter zusammensetzen lassen; oder mit anderen Worten, die leitereignen Nebenharmonieen einer Tonart bestehen alle aus eben den Tönen, welche ihre drei wesentlichsten ausmachen. — Darum war es denn auch oben (§. 208) hinreichend, nur einsweilen diese drei aufzuführen.

### §. 243.

Die einer harten Tonart eigenen Harmonieen sind demnach:

1.) Der harte tonische Dreiklang, z. B. in  $\text{C}$ -dur die Harmonie  $\text{C}$ ; (§. 207. N.º 1.)

2.) Die weiche Dreiklangharmonie auf der zweiten Note der Tonleiter, d. h. die weiche Dreiklangharmonie, deren Grundnote die zweite Note der Tonleiter ist, z. B. in  $\text{C}$ -dur die Harmonie  $\text{d}$ .

3.) Der weiche Dreiklang auf der dritten Note oder Stufe der Tonleiter, z. B. in  $\text{C}$ -dur die Harmonie  $\text{e}$ . Diese Harmonie, die Harmonie des weichen Dreiklangs auf der dritten Stufe der harten Tonart, pflegt jedoch selten vorzukommen.

4.) Der Unterdominantendreiklang, oder die harte Dreiklangharmonie auf der vierten Stufe, z. B. in  $\text{C}$ -dur die Harmonie  $\text{F}$ ; (§. 207, N. 4.)



5.) Der harte Dreiklang auf der fünften Stufe, oder der Dreiklang der Dominante, z. B. in  $\mathbb{C}$ -dur die Harmonie  $G$ ; (§. 207. N. 2.)

6.) Die Harmonie des weichen Dreiklangs auf der sechsten Stufe der harten Tonleiter, z. B. in  $\mathbb{C}$  die Harmonie  $a$ ;

7.) Die verminderte Dreiklangharmonie der siebenten Stufe, z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $h^\circ$ . Auch diese Harmonie kommt nicht häufig vor, und überdies verwechselt das Gehör sie gewöhnlich mit der Hauptseptimenharmonie mit ausgelassener Grundnote. (§. 162.)

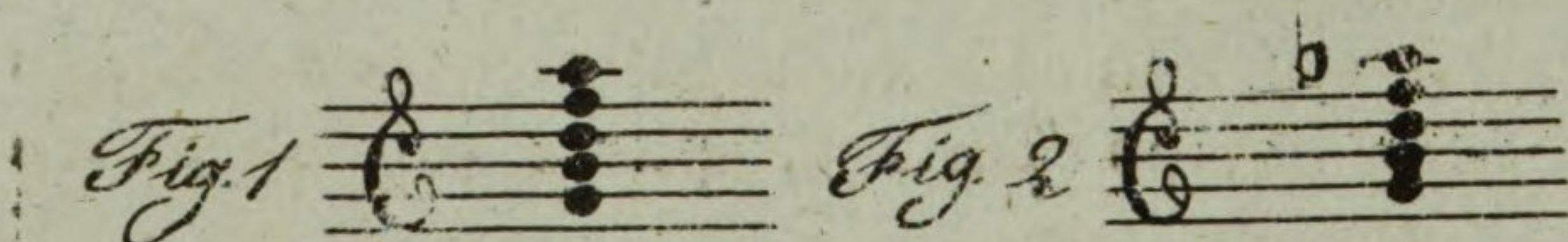
8.) Die große Septharmonie auf der ersten Stufe, z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $C_7$ ;

9.) Die weiche Septharmonie (mit kleiner Terz und großer Quinte) auf der zweiten Stufe, z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $d_7$ ;

10.) Eine ebensolche Septharmonie auf der dritten Stufe, z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $e_7$ ;

11.) Die große Septharmonie auf der Unterdominante oder vierten Note der Durtonleiter, z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $F_7$ ;

12.) Die Hauptseptenharmonie auf der Dominante oder fünften Stufe, (§. 207, N. 3.) z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $G_7$ . (Diese Hauptseptenharmonie, die auf der fünften Stufe der Durtonleiter, ist es, auf welche die Hinzufügung einer großen None (§. 166.) anwendbar ist; weil nämlich in Dur die große None leitereigen ist; Fig. 1., nicht aber die kleine, Fig. 2.)



13.) Die weiche Septharmonie auf der sechsten Stufe. z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $a_7$ ;



14.) die Septharmonie mit kleiner Quinte auf der siebenten Stufe, z. B. in  $\mathbb{C}$ :  $h^{\circ}_7$ .

### §. 244.

Sucht man ebenso die, einer Molltonart eigenen Harmonieen, so findet man, dafs es folgende sind:

1.) Der tonische weiche Dreiklang, z. B. in  $a$ -moll die Harmonie  $a$ ; (§. 207. N.<sup>o</sup> 1.)

2.) Der verminderte Dreiklang auf der zweiten Note der Tonleiter, z. B. in  $a$ -moll:  $h^{\circ}$ ;

3.) Der weiche Dreiklang der Unterdominante oder vierten Stufe, z. B. in  $a$ :  $d$ ; (§. 207. N.<sup>o</sup> 4.)

4.) Der harte Dreiklang der Dominante oder des fünften Tones der Tonleiter, z. B. in  $a$ :  $\mathbb{E}$ ; (§. 207. N.<sup>o</sup> 2.)

5.) Der harte Dreiklang der sechsten Stufe, z. B. in  $a$ :  $\mathbb{F}$ ;

6.) Die verminderte Dreiklangharmonie der siebenten Stufe, z. B. in  $a$ :  $gis^{\circ}$ ;

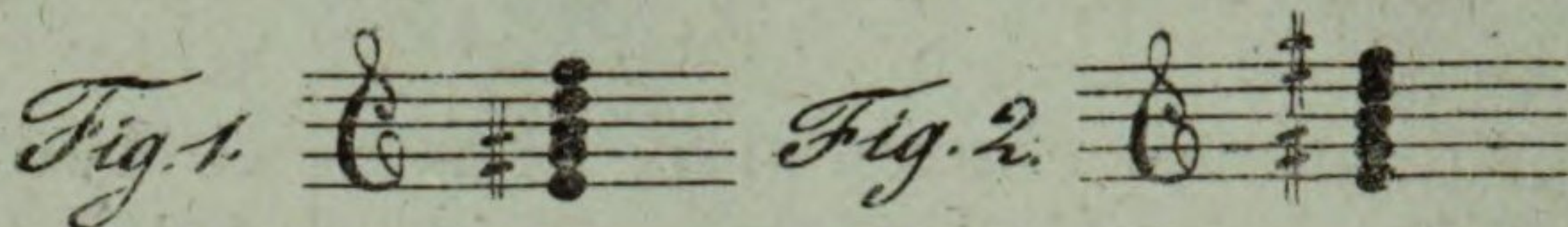
7.) Die Septimenharmonie mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe, z. B. in  $a$ :  $h^{\circ}_7$ . (Diese Harmonie, die weiche Septimenharmonie auf der zweiten Stufe der Molltonleiter, ist es, welcher die Erhöhung der Terz (§. 178.) eigen ist.)

8.) Die weiche Septimenharmonie auf der Unterdominante oder dem vierten Ton der weichen Tonleiter, z. B. in  $a$ :  $d_7$ ;

9.) Der Hauptseptenakkord auf der 5ten Stufe oder Dominante, (§. 207. N.<sup>o</sup> 3.) z. B. in  $a$ :  $\mathbb{E}_7$ . (Diese Hauptseptenharmonie, die auf der fünften Stufe der Molltonleiter, ist es, welcher die Hinzufügung einer kleinen None (§. 166) zunächst eigen ist, weil in der Mollskale



sich die kleine None der Dominante findet: Fig. 1. nicht aber die groſſe, Fig. 2. Vergl. §. 231.)



10.) Die groſſe Septharmonie auf dem sechsten Tone der weichen Tonleiter, z. B. in a: F<sub>7</sub>.

§. 245.

Die Molltonart ist, wie man sieht, beträchtlich ärmer an Harmonieen, als die harte. Diese hat sieben leitereigne Dreiklänge, deren jeder also eine der sieben Noten der Tonleiter zum Grundton hat; aber ein Dreiklang, dessen Grundnote die dritte Note einer Molltonleiter wäre, wär ein Unding. Z. B. in a-moll würde er aus den Tönen [c e gis] bestehen; das wär aber ein Dreiklang mit übermäſſiger Quinte, und eine solche Grundharmonie giebt es nicht (§. 136). Daher kommt es, daſs die Molltonart einen Dreiklang weniger hat, als die Durtonart.

Eben so sind der harten Tonart sieben Septharmonieen, auf allen sieben Stufen der Leiter, eigen; allein auf drei Noten der weichen Tonleiter lassen sich keine leitereigne Septimen - Grundharmonieen bilden: nicht auf der ersten, denn dies wär ein Grundakkord mit kleiner Terz, groſſer Quinte und groſſer Septime, wie z. B. [A c e gis] und einen solchen giebt es nicht, (§. 136) — nicht auf der dritten, z. B. [c e gis h], denn es giebt keinen Grundakkord mit übermäſſiger



Quinte; — nicht auf der siebenten, denn das müßte ein Septakkord mit verminderter Septime sein, z. B. [Gis H d f], und auch eine solche Grundharmonie kennen wir nicht. (§. 136) Zwar kommen wohl Tonverbindungen vor wie [Gis H d f], (§. 172) oder [A c e gis], oder [c e gis], oder [c e gis h]; aber dies alles sind keine Grundharmonieen, sondern umgestaltete. Wenn hingegen in Sätzen aus a-moll die Harmonieen [A c e g], oder [c e g], oder [c e g h] oder [G H d f] vorkommen, so sind diese nicht leitereigen, sondern schon Ausweichungen. (§. 205.)

## §. 246.

Eine Uebersicht der ganzen Familie aller leitereigenen Harmonieen in beiden Normaltonarten, C-dur und a-moll, gewähren folgende Tabellen.

In C findet sich

| auf der ersten Stufe | C und C <sub>7</sub> ,                         |
|----------------------|------------------------------------------------|
| — — zweiten —        | d — d <sub>7</sub> ,                           |
| — — dritten —        | e — e <sub>7</sub> ,                           |
| — — vierten —        | F — F <sub>7</sub> ,                           |
| — — fünften —        | G — G <sub>7</sub> ,                           |
| — — sechsten —       | a — a <sub>7</sub> ,                           |
| — — siebenten —      | h <sup>o</sup> — h <sup>o</sup> <sub>7</sub> . |

In a residirt

| auf der ersten Stufe | a,                                               |
|----------------------|--------------------------------------------------|
| — — zweiten —        | h <sup>o</sup> und h <sup>o</sup> <sub>7</sub> , |
| — — dritten —        | Nichts,                                          |
| — — vierten —        | d und d <sub>7</sub> ,                           |
| — — fünften —        | E — E <sub>7</sub> ,                             |
| — — sechsten —       | F — F <sub>7</sub> ,                             |
| — — siebenten —      | gis <sup>o</sup> .                               |

Einem Anfänger mögte es nützlich sein, sich ähnliche Tabellen über alle transponirte Dur- und Molltonarten zu fertigen; z. B.



In  $\mathbb{G}$ :

auf der ersten Stufe  $\mathbb{G}$  und  $\mathbb{G}_7$ ,  
 — — zweiten —  $a$  —  $a_7$ ,  
 u. s. w.

In  $e$ :

auf der ersten —  $e$ ,  
 — — zweiten —  $fis^\circ$  —  $fis^\circ_7$ ,  
 u. s. w.

In  $Des$ :

auf der ersten —  $Des$  —  $Des_7$ ,  
 — — zweiten —  $es$  —  $es_7$ ,  
 u. s. w.

In  $b$ :

auf der ersten —  $b$ ,  
 — — zweiten —  $c^\circ$  —  $c^\circ_7$ ,  
 u. s. w. u. s. w.

## VI.) *Unsere Bezeichnungsart des Sitzes der Harmonieen.*

### §. 247.

Noch allgemeiner, als im vorigen § durch lateinische Buchstaben geschehen, nämlich nicht auf eine bestimmte Tonart beschränkt, sondern auf eine jede passend, kann man sich die Gesamtheit der, einer Tonart eigenen Harmonieen vorstellen, wenn man, statt der, die Grundnote andeutenden lateinischen Buchstaben, die römische Zahl der Stufe der Tonleiter setzt, und zwar, statt der grossen oder kleinen



Buchstaben, grofse oder kleine römische Ziffern, und diese Ziffern, grade so wie sonst die lateinischen Buchstaben, mit 7, 7̣ und ° bezeichnet.

Alsdann bedeutet eine grofse römische Ziffer einen harten Dreiklang auf der Stufe, welche diese Ziffer anzeigt, z. B. eine grofse römische Ziffer Eins, I, den harten Dreiklang auf der ersten Stufe; V den harten Dreiklang auf der Dominante oder fünften Stufe von der Tonika an. Eine kleine römische Ziffer hingegen bedeutet einen kleinen oder weichen Dreiklang, z. B. II den weichen auf der zweiten Stufe der Tonleiter; eine kleine solche Ziffer mit ° einen verminderten Dreiklang, z. B. VII° den verminderten Dreiklang auf der siebenten Stufe; eine grofse römische Ziffer mit der arabischen Ziffer 7 die Hauptseptimenharmonie, also V<sub>7</sub> die Hauptseptimenharmonie auf der fünften Stufe; eine kleine dergleichen mit 7 eine weiche Septharmonie (mit kleiner Terz und grofser Quinte), z. B. II<sub>7</sub> die weiche Septharmonie der zweiten Stufe, — eine kleine mit ° und 7 die Septharmonie mit kleiner Quinte, z. B. VII°<sub>7</sub>, die Septharmonie mit kleiner Quinte auf dem Unterhalbton der Tonart; und endlich eine grofse solche Ziffer mit durchstrichener 7 die Harmonie der grofsen Septime, z. B. IV<sub>7̣</sub> die grofse Septharmonie auf der vierten Leiterstufe.

#### §. 248.

Auf diese Art kann man sich die Gesamtheit der, einer jeden Tonart

R



eigenen Harmonieen durch folgendes Zifferbild vorstellen:

*Grundharmonieen jeder Durtonart.*

|                  |     |                                 |
|------------------|-----|---------------------------------|
| I                | und | I <sub>7</sub> ,                |
| II               | —   | II <sub>7</sub> ,               |
| III              | —   | III <sub>7</sub> ,              |
| IV               | —   | IV <sub>7</sub> ,               |
| V                | —   | V <sub>7</sub> ,                |
| VI               | —   | VI <sub>7</sub> ,               |
| VII <sup>o</sup> | —   | VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> . |

*Grundharmonieen jeder Molltonart.*

|                    |     |                                |
|--------------------|-----|--------------------------------|
| I <sub>7</sub> ,   |     |                                |
| II <sup>o</sup>    | und | II <sup>o</sup> <sub>7</sub> , |
| IV                 | —   | IV <sub>7</sub> ,              |
| V                  | —   | V <sub>7</sub> ,               |
| VI                 | —   | VI <sub>7</sub> ,              |
| VII <sup>o</sup> . |     |                                |

§. 249.

Diese Bezeichnungsart der Grundharmonieen durch grofse und kleine römische Ziffern mit <sup>o</sup> und <sub>7</sub> oder <sub>7</sub> kommt, wie man sieht, mit der bisher gebrauchten Bezeichnung durch grofse und kleine lateinische Buchstaben mit eben solchen Zeichen <sup>o</sup> und <sub>7</sub> oder <sub>7</sub>, genau überein: doch hat jede derselben ihre Eigenthümlichkeiten, jede ihre eignen Vorzüge.

Die Bezeichnung durch lateinische Buchstaben deutet nur bestimmt diese oder jene Harmonie auf einer bestimmten Note an; läfst aber unbestimmt, auf welcher Stufe welcher Tonleiter sie stehe. Z. B. *F*<sub>7</sub> bedeutet be-



stimmt die groſſe Septimenharmonie [F A c e]; aber ohne Rückſicht, auf welcher Stufe welcher Tonleiter dies  $\mathcal{F}_7$  zu Hause ſei; hingegen eine groſſe römische Ziffer mit 7 bedeutet beſtimmt die groſſe Septharmonie auf einer beſtimmten Stufe irgend einer Tonleiter, läßt aber unbeſtimmt, in welcher Tonart, und alſo auf welcher Note. Z. B. IV $_7$  bedeutet ganz beſtimmt eine groſſe Septharmonie auf der vierten Stufe irgend einer harten Tonart, aber ohne anzudeuten, ob es IV $_7$  von C-dur ſei, alſo  $\mathcal{F}_7$ , oder IV $_7$  von G-dur, alſo  $\mathcal{G}_7$ , oder von F-dur, alſo  $\mathcal{B}_7$ , oder von A-dur, alſo  $\mathcal{D}_7$ , u. ſ. w.

Die Bezeichnung durch lateiniſche Buchſtaben iſt alſo in einer Hinſicht beſtimmter, aber eben darum auch beſchränkter, in der andern Hinſicht aber allgemeiner, aber eben darum auch unbeſtimmter. Die Bezeichnung durch römische Ziffern hingegen erſcheint in erſterer Hinſicht beſchränkter, aber eben darum auch beſtimmter und bezeichnender, in anderer Hinſicht hingegen zwar unbeſtimmter, aber eben deſwegen auch allgemeiner und umfaſſender.

### §. 250.

Wir können aber die Vortheile beider Bezeichnungsarten vereinen, indem wir der römischen Ziffer einen groſſen oder kleinen teutſchen Buchſtab, als Zeichen der Tonart, voranſetzen, wodurch dann Alles vollends beſtimmt wird. Dann heiſt z. B. C:I $_7$  beſtimmt: die groſſe Septimenharmonie auf der erſten Stufe der C-dur-Tonleiter, folg-



lich die Harmonie  $G_7$  als  $I_7$  in  $\mathcal{C}$ ; eben so heißen folgende Zeichen;

$\mathcal{C}:I$ ,  $V_7$ ,  $vi$ ,  $\mathcal{G}:V_7$ ,  $e:V_7$ ,  $i$ ,  $ii^\circ$ ,  $V$ , u. s. w.  
 der große oder harte Dreiklang auf der ersten Stufe der großen oder harten Tonart  $\mathcal{C}$ -dur, also  $G$  als  $I$  von  $\mathcal{C}$ -dur; dann der Hauptseptenakkord auf der fünften Stufe eben dieser Tonart, also  $G_7$  als  $V_7$  von  $\mathcal{C}$ ; der kleine oder weiche Dreiklang  $a$  auf der sechsten Stufe ebenderselben Tonart; der Hauptseptimenakkord auf der fünften Stufe der Tonart  $\mathcal{G}$ -dur, also  $D_7$  als  $V_7$  von  $\mathcal{G}$ ; die Hauptseptenharmonie  $\mathcal{H}_7$  auf der fünften Stufe der kleinen oder weichen Tonart  $e$ ; die Harmonie  $e$  als tonische; der verminderte Dreiklang  $fis^\circ$  auf der zweiten Stufe von  $e$ -moll; der harte Dreiklang auf der fünften Stufe von  $e$ , also  $\mathcal{H}$  als  $V$  von  $e$ , u. s. w.

Wir werden in der Folge sehen, welche Klarheit und Erleichterung diese Bezeichnungsart gewährt, und der Leser lasse sich die geringe Mühe nicht verdriessen, sie sich geläufig zu machen,

## VII.) *Mehrdeutigkeit des Sitzes.*

### §. 251.

Man sieht aus dem Bisherigen, daß A.) nicht nur auf einer und derselben Stufe einer Tonart, mehr als Eine Grundharmonie zu Hause sein kann, oder, wie die Tonlehrer sich ausdrücken, ihren Sitz hat; sondern daß auch B.) eine und dieselbe Art von



Grundharmonie auf mehr denn Einer Stufe einer Tonart vorkommen, ja sogar bald dieser bald einer andern Tonart angehören kann. Dies ist also eine zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit, die wir Mehrdeutigkeit des Sitzes nennen wollen.

## §. 252.

Zu A.) Es kommt nämlich vor

1.) In der harten Tonart

Auf der ersten Stufe, (auf der tonischen Note,) die tonische harte Dreiklangharmonie, und die große Septharmonie. Z. B. in C-dur: C und C<sub>7</sub>; in G-dur: G und G<sub>7</sub>; in Es: Es und Es<sub>7</sub>, u. s. w.

Auf der zweiten Stufe die kleine Dreiklangharmonie, und eine weiche Septharmonie, z. B. in C-dur: d und d<sub>7</sub>; in F: g und g<sub>7</sub>; in B: c und c<sub>7</sub>;

Auf der dritten Stufe ebenso eine kleine Dreiklangs-, und eine weiche Septharmonie, z. B. in C: e und e<sub>7</sub>; in G: h und h<sub>7</sub>, in D: fis und fis<sub>7</sub>;

Auf der vierten Stufe ein harter Dreiklang, und ein großer Septakkord, z. B. in C: F und F<sub>7</sub>; in F: B und B<sub>7</sub>;

Auf der fünften Stufe ein harter Dreiklang, und die Hauptseptenharmonie, z. B. in C: G und G<sub>7</sub>; in G: D und D<sub>7</sub>;

Auf der sechsten Stufe ein weicher Dreiklang, und eine weiche Septharmonie (mit kleiner Terz und großer Quinte,) z. B. in C-dur: a und a<sub>7</sub>; in G: e und e<sub>7</sub>;

Auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang, und die Septharmonie mit kleiner Quinte, z. B. in C-dur: h<sup>o</sup> und h<sup>o</sup><sub>7</sub>; in B: a<sup>o</sup> und a<sup>o</sup><sub>7</sub>;



## §. 253.

2.) In der weichen Tonart wohnet

Auf der ersten Stufe eine weiche Dreiklangharmonie, (z. B. in a-moll:  $a$ ;) aber keine Septharmonie (§. 245.)

Auf der zweiten Stufe ein vermin-  
derter Dreiklang, und die Septharmonie (mit  
kleiner Terz und kleiner Quinte), z. B. in  
a-moll:  $h^{\circ}$  und  $h^{\circ}_7$ ;

Auf der dritten Stufe Nichts (§. 245.)

Auf der vierten Stufe ein weicher  
Dreiklang, und eine weiche Septharmonie, z.  
B. in a-moll:  $d$  und  $d_7$ ; in c:  $f$  und  $f_7$ ;

Auf der fünften Stufe eine harte  
Dreiklangharmonie, und der Hauptseptenak-  
kord; z. B. in a-moll:  $\mathcal{E}$  und  $\mathcal{E}_7$ ;

Auf der sechsten Stufe ein harter  
Dreiklang, und ein großer Septakkord, z. B.  
in a-moll:  $\mathcal{F}$  und  $\mathcal{F}_7$ ; in b:  $\mathcal{G}$  und  $\mathcal{G}_7$ ;

Auf der siebenten Stufe ein vermin-  
derter Dreiklang, z. B. in a-moll:  $gis^{\circ}$ .

## §. 254.

Zu B.) (§. 251) Wir sahen (§. 252 und  
253.), daß, auf einer und derselben Tonstufe  
einer und derselben Tonart, häufig mehr als  
Eine Harmonie ihren Sitz hat; nun wollen wir  
auch zeigen, wie Eine und dieselbe Grund-  
harmonie bald auf dieser, bald auf jener  
Stufe, dieser, oder jener Tonart, vorkommen  
kann. Es kann nämlich, z. B. eine harte  
Dreiklangharmonie vorkommen: in har-  
ter Tonart als I, als V, als IV, und in Moll  
als V und als VI; die Harmonie  $\mathcal{G}$  kann  
nämlich vorkommen: als tonische Harmonie  
von G-dur, als Dominantharmonie von C-dur



oder c-moll, als Unterdominantharmonie von D, und als harte Dreiklangharmonie der sechsten Stufe in b. — Eine weiche Dreiklangharmonie kann vorkommen als II oder III oder VI in Dur, und als I oder IV in Moll, — u. s. w. Mit andern Worten: jede Harmonie, abgesondert und für sich allein betrachtet, ist in so weit mehrdeutig, dass man ihr bald diese, bald jene römische Ziffer unterlegen, sie folglich als, mehr denn Einer Tonart angehörig, betrachten kann.

Ich wünsche, jeder Anfänger möge die ganze Reihe aller möglichen Harmonieen durchgehen, jede derselben prüfen, auf welcher Stufe, welcher Tonleiter sie vorkomme, und, zu seiner Uebung, sich selber Tabellen fertigen, über die verschiedenen Beziehungen, unter welchen jede mögliche Harmonie vorkommen, oder, mit andern Worten, auf welchen Stufen welcher Tonart jede ihren Sitz haben kann. Für diejenigen, die sich diese Mühe nicht geben mögen, setze ich folgende Tabellen her. Sie sind folgendermassen zu verstehen und zu lesen: „Die grosse Dreiklangharmonie C findet sich in C-dur als Harmonie der Iten Stufe in F-dur als V, in B-dur gar nicht, auch nicht in Es, As, u. s. w. — in G-dur als IV, in c-moll nicht, in f-moll als V, — in e-moll als VI — —. Die Harmonie F findet sich in C als IV, in F als I, in B als V, dann ebenfalls als V in b, und als VI in a. — — Die Harmonie c findet sich in B als II, in Es als VI, in As als III, in c als I, und in g als IV, — die Harmonie c° in Des als VII°, in b als II°, in des oder cis als VII°,“ u. s. w.



## §. 255.

Tabelle des Sitzes aller harten Dreiklänge.

*Fis, H, E, A, D, G, C, F, B, Es, As, Des, Ges.*

|     |   |    |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |     |      |   |
|-----|---|----|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-----|------|---|
| Fis | : | I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,   | I    | . |
| Dis | : | ,  | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| H   | : | V  | , I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | V    | . |
| gis | : | ,  | ,    | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| E   | : | ,  | V    | , I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| cis | : | ,  | ,    | ,    | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,   | ,    | . |
| A   | : | ,  | ,    | V    | , I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| fis | : | ,  | ,    | ,    | ,    | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,   | ,    | . |
| D   | : | ,  | ,    | ,    | V    | , I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| b   | : | V  | ,    | ,    | ,    | ,    | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | V    | . |
| G   | : | ,  | ,    | ,    | ,    | V    | , I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| e   | : | ,  | V    | ,    | ,    | ,    | ,    | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| C   | : | ,  | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | , I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| a   | : | ,  | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,    | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| F   | : | ,  | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | , I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| d   | : | ,  | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,    | VI   | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| B   | : | ,  | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | , I  | , IV | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| g   | : | ,  | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,    | VI   | ,    | ,    | ,   | ,    | . |
| Es  | : | ,  | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | , I  | , IV | ,    | ,   | ,    | . |
| c   | : | ,  | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,    | VI   | ,    | ,   | ,    | . |
| As  | : | ,  | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | , I  | , IV | ,   | ,    | . |
| f   | : | ,  | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,    | VI   | ,   | ,    | . |
| Des | : | IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | , I | , IV | . |
| b   | : | VI | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,   | VI   | . |
| Ges | : | I  | , IV | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V   | , I  | . |
| es  | : | ,  | VI   | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | ,    | V    | ,    | ,    | ,    | ,   | ,    | . |



§. 256.

*Tabelle über den Sitz aller weichen Dreiklänge.*

*fis, h, e, a, d, g, c, f, b, es, as, des, ges.*

[illegible]



## §. 257.

Tabelle über den Sitz aller verminderten Dreiklänge.

*fis*<sup>o</sup>, *h*<sup>o</sup>, *e*<sup>o</sup>, *a*<sup>o</sup>, *d*<sup>o</sup>, *g*<sup>o</sup>, *c*<sup>o</sup>, *f*<sup>o</sup>, *ais*<sup>o</sup>, *dis*<sup>o</sup>, *gis*<sup>o</sup>, *cis*<sup>o</sup>, *fis*<sup>o</sup>.

|            |   |                                 |                                 |                                 |                                 |                                 |                                 |                                 |                                 |                                 |                                 |                                 |   |   |
|------------|---|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---|---|
| <i>Fis</i> | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>dis</i> | : | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>h</i>   | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>gis</i> | : | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>c</i>   | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>cis</i> | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>A</i>   | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>fis</i> | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>D</i>   | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , | . |
| <i>h</i>   | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>G</i>   | : | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | , | . |
| <i>e</i>   | : | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | , | . |
| <i>c</i>   | : | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>a</i>   | : | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>F</i>   | : | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>d</i>   | : | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , | . |
| <i>B</i>   | : | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>g</i>   | : | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | , | . |
| <i>Es</i>  | : | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>c</i>   | : | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>As</i>  | : | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>f</i>   | : | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>Des</i> | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>b</i>   | : | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>Ges</i> | : | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |
| <i>es</i>  | : | ,                               | ,                               | , <sup>vii</sup> <sup>o</sup> , | ,                               | , <sup>ii</sup> <sup>o</sup> ,  | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | ,                               | , | . |



## §. 258.

Tabelle über den Sitz aller Hauptseptenharmonieen.

*Fis<sub>7</sub>, H<sub>7</sub>, E<sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, C<sub>7</sub>, F<sub>7</sub>, B<sub>7</sub>, Es<sub>7</sub>, As<sub>7</sub>, Des<sub>7</sub>, Ges<sub>7</sub>.*

|       |                  |                  |                  |                  |                  |                  |                  |                  |                  |                  |                  |                  |   |
|-------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|---|
| Fis : | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | . |
| Dis : | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| H :   | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | . |
| gis : | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| E :   | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| eis : | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | . |
| A :   | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| fis : | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | . |
| D :   | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| h :   | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | . |
| G :   | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| e :   | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| C :   | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| a :   | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| F :   | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| d :   | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| B :   | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| g :   | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| Es :  | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| c :   | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| As :  | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | . |
| f :   | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| Des : | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | . |
| b :   | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | . |
| Ges : | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | . |
| es :  | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | ,                | V <sub>7</sub> , | ,                | ,                | ,                | ,                | . |



## §. 259.

Tabelle über den Sitz aller weichen Septharmonieen.

fis<sub>7</sub>, h<sub>7</sub>, e<sub>7</sub>, a<sub>7</sub>, d<sub>7</sub>, g<sub>7</sub>, c<sub>7</sub>, f<sub>7</sub>, b<sub>7</sub>, es<sub>7</sub>, gis<sub>7</sub>, cis<sub>7</sub>, ges<sub>7</sub>.

|       |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                   |
|-------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|-------------------|
| Fis : | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | .                 |
| Ges : | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | .                 |
| Dis : | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | .                 |
| H :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | .                 |
| gis : | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | .                 |
| E :   | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | IV <sub>7</sub> . |
| cis : | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | VI <sub>7</sub> .  | .                 |
| A :   | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | .                 |
| fis : | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> . | .                 |
| D :   | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| b :   | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| G :   | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| e :   | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| E :   | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| a :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| F :   | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| d :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| B :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| g :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| Es :  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| c :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| As :  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| f :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | ,                  | .                 |
| Des : | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | .                 |
| b :   | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | IV <sub>7</sub> ,  | ,                  | ,                  | .                 |
| es :  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | ,                  | III <sub>7</sub> , | VI <sub>7</sub> ,  | II <sub>7</sub> ,  | ,                  | .                 |



§. 260.

*Tabelle über den Sitz aller Septharmonieen mit kleiner Quinte.*

*fis*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *h*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *e*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *a*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *d*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *g*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *c*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *f*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *ais*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *dis*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *gis*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *cis*<sub>7</sub><sup>o</sup>, *fis*<sub>7</sub><sup>o</sup>.

[illegible]







# VIII.) Grenzen der Mehrdeutigkeit des Sitzes.

## §. 262.

Jede Harmonie ist, wie wir bisher gesehen, in sofern mehrdeutig, dafs sie in mehr als Einer Tonart zu Hause sein kann, und mit hin bald mit dieser, bald mit jener römischen Ziffer zu bezeichnen ist, indem z. B. die Harmonie  $\text{G}$  bald als  $\text{C} : \text{V}$ , bald als  $\text{G} : \text{I}$ , bald als  $\text{D} : \text{IV}$ , bald als  $\text{c} : \text{V}$ , u. s. w. vorkommt.

Nachdem wir diese Mehrdeutigkeit an sich selbst kennen gelernt, wollen wir jetzo auch ihre Grenzen und die näheren Bestimmungen untersuchen, durch welche sie, in vorkommenden Fällen, ganz, oder doch zum Theil gehoben wird.

## §. 263.

A.) Fürs Erste kommen, wie wir gesehen, auf einer und derselben Stufe einer Tonart zwar oft mehr als Eine, aber doch nicht jede, sondern höchstens zwei Harmonieen, leitereigen vor. (§. 252 und 253.) Nämlich

### In der harten Tonart

1.) Auf der ersten Stufe nur ein harter Dreiklang, und eine Septharmonie mit grosser Septime; aber weder eine kleine, noch eine verminderte Dreiklangharmonie, weder eine Haupt-, noch eine weiche Septharmonie, noch eine mit kleiner Quinte; oder, in unsrer Zeichensprache ausgedrückt: Die Harmonie der



ersten Stufe in Dur ist immer nur entweder I, oder I<sub>7</sub>; es giebt in Dur kein i, kein i°, kein I<sub>7</sub>, kein i<sub>7</sub>, und kein i°<sub>7</sub>. Z. B. auf der ersten Stufe von C-dur residirt C und C<sub>7</sub>, aber kein c, kein c°, kein C<sub>7</sub>, kein c<sub>7</sub>, und kein c°<sub>7</sub>.

2.) Eben so ist die Harmonie der zweiten Stufe in Dur immer entweder II, oder II<sub>7</sub>; nie aber II, II°, II<sub>7</sub>, II°<sub>7</sub>, oder II<sub>7</sub>. Z. B. auf der zweiten Stufe von C finden sich die Grundharmonieen d, und d<sub>7</sub>; aber kein D, kein d°, kein D<sub>7</sub> kein d°<sub>7</sub>, und kein D<sub>7</sub>.

3.) Die Harmonie der dritten Stufe in Dur ist immer entweder III, oder III<sub>7</sub>; niemals III, III°, III<sub>7</sub>, III°<sub>7</sub>, oder III<sub>7</sub>.

4.) Die Harmonie der vierten Durstufe ist immer entweder IV, oder IV<sub>7</sub>; also nie iv, iv°, IV<sub>7</sub>, iv<sub>7</sub>, oder iv°<sub>7</sub>.

5.) Die Harmonie der fünften Durstufe ist immer entweder V, oder V<sub>7</sub>; aber nie v, v°, v<sub>7</sub>, v°<sub>7</sub>, oder V<sub>7</sub>.

6.) Die Harmonie der sechsten Durstufe ist entweder vi, oder vi<sub>7</sub>; nie VI, vi°, VI<sub>7</sub>, vi°<sub>7</sub>, oder VI<sub>7</sub>.

7.) Die Harmonie der siebenten Stufe in harter Tonart ist immer entweder vii°, oder vii°<sub>7</sub>; nie VII, vii, VII<sub>7</sub>, vii<sub>7</sub>, oder VII<sub>7</sub>.

#### §. 264.

Eben so ist

in weicher Tonart

1.) Die Harmonie der ersten Stufe immer nur i; also nie I, I<sub>7</sub>, i<sub>7</sub>, i°<sub>7</sub>, oder I<sub>7</sub>.

2.) Die Harmonie der zweiten Mollstufe ist immer ii°, oder ii°<sub>7</sub>; nie also II, ii, II<sub>7</sub>, ii<sub>7</sub>, oder II<sub>7</sub>.



3.) Eine Harmonie der dritten Mollstufe giebt es nicht. (§. 245.)

4.) Die Harmonie der vierten Mollstufe ist immer entweder  $iv$ , oder  $iv_7$ ; nie  $IV$ ,  $iv^\circ$ ,  $IV_7$ ,  $iv^\circ_7$ , oder  $IV_7$ .

5.) Die Harmonie der fünften Stufe in Moll ist, so wie in Dur, immer nur  $V$  oder  $V_7$ ; nie  $v$ ,  $v^\circ$ ,  $v_7$ ,  $v^\circ_7$ , oder  $V_7$ .

6.) Die Harmonie der sechsten Mollstufe ist immer entweder  $VI$ , oder  $VI_7$ ; nie  $vi$ ,  $vi^\circ$ ,  $VI_7$ ,  $vi_7$ , oder  $vi^\circ_7$ .

7.) Die Harmonie der siebenten Mollstufe ist immer nur  $vii^\circ$ ; nie  $VII$ ,  $vii$ ,  $VII_7$ ,  $vii_7$ ,  $vii^\circ_7$ , oder  $VII_7$ .

#### §. 265.

B.) Für's zweite kommt jede Art von Harmonie nur auf gewissen Stufen der harten oder weichen Tonleiter vor: (§. 254.) denn

1.) eine harte Dreiklangharmonie wohnt, wie schon gleich der Anblick des §. 255. zeigt, nur auf der ersten, auf der vierten, und auf der fünften Stufe der harten Tonart, und auf der fünften und sechsten der Weichen; aber es giebt keine harte Dreiklangharmonie auf der zweiten, oder dritten, oder siebenten Stufe irgend einer Tonart, und keine weder auf der sechsten Stufe einer harten, noch auf der ersten, oder vierten Stufe einer weichen; oder, in unsrer Zeichensprache zu reden: eine harte Dreiklangharmonie ist allemal entweder  $I$ , oder  $IV$ , oder  $V$  in dur, oder  $V$ , oder  $VI$  in moll; es giebt also für uns gar keine große römische Ziffer  $II$ , oder  $III$ , oder  $VII$ , und in Dur kein  $VI$ , in Moll kein  $I$  und kein  $IV$ . Z. B. die Harmonie  $\text{C}$  kann nichts anderes sein, als entweder  $I$ , oder



IV oder V in einer Durtonart, oder V oder VI in einer Molltonart, und folglich entweder  $\text{C} : \text{I}$ , d. h. Dreiklangharmonie der ersten Stufe in  $\text{C}$ -dur, oder IV in  $\text{G}$ -dur, oder V in  $\text{F}$ -dur, oder V in  $\text{f}$ -moll, oder endlich VI in  $\text{e}$ -moll.

2.) Weiche Dreiklangharmonieen residiren nur auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der harten, und auf der ersten und vierten der weichen Tonart; mit andern Worten: eine weiche Dreiklangharmonie ist allemal entweder  $\text{II}$ ,  $\text{III}$  oder  $\text{VI}$  in Dur, oder  $\text{I}$  oder  $\text{IV}$  in Moll; es giebt gar kein  $\text{V}$  oder  $\text{VII}$ , und in Dur kein  $\text{I}$  oder  $\text{IV}$ , und in Moll kein  $\text{II}$  oder  $\text{VI}$ . Z. B.  $\text{a}$  ist nur zu Hause in  $\text{a}$ -moll,  $\text{e}$ -moll,  $\text{G}$ -dur,  $\text{C}$ -dur oder  $\text{F}$ -dur nämlich als  $\text{I}$ ,  $\text{IV}$ ,  $\text{II}$ ,  $\text{VI}$ , oder  $\text{III}$ . (§. 256.)

3.) Ebenso ist eine verminderte Dreiklangharmonie allemal entweder  $\text{VII}^\circ$  in Dur, oder  $\text{VII}^\circ$  oder  $\text{II}^\circ$  in Moll; es giebt kein  $\text{I}^\circ$ , kein  $\text{III}^\circ$ , kein  $\text{IV}^\circ$ , kein  $\text{V}^\circ$ , kein  $\text{VI}^\circ$ , und in Dur kein  $\text{II}^\circ$ . Z. B.  $\text{d}^\circ$  ist nur zu finden in  $\text{c}$  als  $\text{II}^\circ$ , und in  $\text{C}\sharp$ -dur oder  $\text{c}\sharp$ -moll als  $\text{VII}^\circ$ . (§. 257.)

4.) Ein Hauptseptenakkord ist immer  $\text{V}_7$ ; es giebt kein  $\text{I}_7$ , kein  $\text{II}_7$ , kein  $\text{III}_7$ , kein  $\text{IV}_7$ , kein  $\text{VI}_7$ , und kein  $\text{VII}_7$ . Z. B.  $\text{H}_7$  findet sich nur als  $\text{C} : \text{V}_7$  oder  $\text{e} : \text{V}_7$ .

5.) Die weiche Septharmonie (mit kleiner Terz und großer Quinte) ist immer entweder  $\text{II}_7$ ,  $\text{III}_7$ , oder  $\text{VI}_7$  in Dur, oder  $\text{IV}_7$  in Moll; es giebt kein  $\text{I}_7$ , kein  $\text{V}_7$ , kein  $\text{VII}_7$ , und in Dur kein  $\text{IV}_7$ , in Moll kein  $\text{II}_7$ ,  $\text{VI}_7$ , oder  $\text{III}_7$ . Z. B.  $\text{fis}_7$  ist immer nur entweder  $\text{IV}_7$  von  $\text{cis}$ -moll, oder  $\text{II}_7$  von  $\text{C}$ -dur, oder  $\text{VI}_7$  von  $\text{A}$ -dur, oder  $\text{III}_7$  von  $\text{D}$ -dur (§. 259.)

6.) Ein Septakkord mit kleiner



Quinte kommt überall nur vor als  $\text{vii}^\circ_7$  in Dur, oder als  $\text{ii}^\circ_7$  in Moll; es giebt kein  $\text{i}^\circ_7$ , kein  $\text{iii}^\circ_7$ , kein  $\text{iv}^\circ_7$ , kein  $\text{v}^\circ_7$ , kein  $\text{vi}^\circ_7$ , und in Dur kein  $\text{ii}^\circ_7$ , in Moll kein  $\text{vii}^\circ_7$ . Z. B.  $\text{f}^\circ_7$  kann nichts anderes sein, als entweder  $\text{Ges} : \text{vii}^\circ_7$ , oder  $\text{es} : \text{ii}^\circ_7$ . (§. 260.)

7.) Endlich die grofse Septharmonie erscheint überall nur als  $\text{I}_7$  oder  $\text{IV}_7$  in Dur, oder als  $\text{VI}_7$  in Moll; es giebt kein  $\text{II}_7$ ,  $\text{III}_7$ ,  $\text{V}_7$ ,  $\text{VII}_7$ , und in Dur kein  $\text{VI}_7$ , in Moll kein  $\text{IV}_7$ . Z. B.  $\text{Es}_7$  kann nur vorkommen in a-moll als  $\text{VI}_7$ , oder in B-dur als  $\text{IV}_7$ , oder in Es-dur als  $\text{I}_7$ . (§. 261.)

## §. 266.

Man sieht aus dieser Erörterung, dafs die harten und die weichen Dreiklangharmonieen die mehrdeutigsten von allen sind, indem jede derselben auf fünf verschiedenen Stufen verschiedner Tonarten vorkommen kann. (§. 265. N. 1. u. 2.) Nächst diesen ist die weiche Septharmonie am mehrdeutigsten; denn eine und dieselbe weiche Septharmonie erscheint auf vier Stufen vier verschiedener Tonleitern. (§. 265. N. 5.) Nur auf drei verschiedenen Stufen finden sich der verminderte Dreiklang und die grofse Septharmonie, (§. 265 N. 3 u. 7.) Desgleichen endlich die Hauptseptenharmonie und die Septharmonie mit kleiner Quinte, jede nur in zwei Tonarten. (§. 265 N. 4 u. 6.) Diese zwei sind also am wenigsten mehrdeutig in Ansehung des Sitzes. In Einer Hinsicht ist die Hauptseptenharmonie auch selbst noch minder mehrdeutig als die mit kleiner Quinte, denn diese ist bald  $\text{ii}^\circ_7$ , bald  $\text{vii}^\circ_7$ ; jene aber immer  $\text{V}_7$ , nur aber bald  $\text{V}_7$  in Dur, bald  $\text{V}_7$  in Moll. Die Hauptsep-



tenharmonie ist also im Grunde nur in Ansehung des Modus (§. 202.) mehrdeutig. (Vergl. unten §. 270.)

§. 267.

Wir haben bis jetzt (§. 263–66.) gesehen, in wie weit die Mehrdeutigkeit des Sitzes der Harmonieen durch die eigene Wesenheit dieser letzteren beschränkt ist. Jetzo werden wir sehen, daß auch gewisse, an einer Harmonie stattfindende Zufälligkeiten diese Mehrdeutigkeit zuweilen heben, und so das Räthsel ihrer Heimath lösen können.

Solche Zufälligkeiten sind gewisse Arten von Umgestaltungen.

1.) Wir haben nämlich schon oben §. 243 N.<sup>o</sup> 12. bemerkt, daß eine Hauptseptenharmonie mit hinzugefügter grofser None nur in harter Tonart leitereigen zu finden ist. Wenn gleich also eine Hauptseptenharmonie, z. B.  $G_7$ , sowohl  $\mathcal{C} : V_7$ , als auch  $c : V_7$  sein kann, so kann doch die Harmonie  $G_7$  mit beigefügter grofser None nicht  $c : V_7$  sein, sondern zuverlässig nur  $\mathcal{C} : V_7$ .

2.) Umgekehrt, da eine Hauptseptenharmonie mit kleiner None nur in weicher Tonart leitereigen zu finden ist, (§. 244. N.<sup>o</sup> 9), so kann z. B.  $E_7$  mit beigefügter kleiner None nicht  $\mathcal{A} : V_7$ , sondern nur  $a : V_7$  sein.

3.) Wir haben gesehen, daß eine Septenharmonie mit kleiner Quinte an sich selber bald  $vn^o_7$  in Dur, bald  $n^o_7$  in Moll sein kann; (§. 260.) wir haben aber auch schon angeführt, daß nur die Septenharmonie mit kleiner Quinte, welche auf der zweiten Stufe der weichen Tonleiter residirt, der Umgestaltung durch willkührliche Erhöhung der Terz fähig ist. (§. 244. N.<sup>o</sup> 7.) Wenn daher eine



also umgestaltete Septharmonie mit kleiner Quinte erscheint, z. B.  $h^{\circ}_7$  mit dis statt d, so ist solches  $h^{\circ}_7$  bestimmt nicht  $\mathbb{C}:vii^{\circ}_7$ , sondern  $a:ii^{\circ}_7$ .

4.) Endlich werden wir in der Folge sehen, daß auch durch eine oder mehrere harmoniefremden Noten, und überhaupt durch die Art der Stimmenführung, das Räthsel der Angehörigkeit einer Harmonie zu dieser oder jener Tonart und Tonstufe, zuweilen gelöst werden kann.

---

### IX.) *Zusammenstellung der bisher betrachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit.*

#### §. 268.

Wir haben bisher zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit der Harmonieen kennen gelernt: früher nemlich (§. 190 bis 192.) die harmonische, und so eben die des Sitzes.

Jetzo wollen wir einen Augenblick verweilen, und einen Blick auf jene erste Hauptart zurückwerfen, um, durch Vergleichung beider Hauptgattungen und ihrer Unterarten, unsere Ansichten von Mehrdeutigkeit der Harmonieen überhaupt zu erweitern und aufzuhellen.

Wir haben Erstens gefunden, daß eine Harmonie zuweilen durch irgend eine Umbildung eine Gestalt annimmt, welche einer ganz andern Harmonie, für Aug und Ohr, oder wenigstens für letzteres, zum Täuschen ähnlich ist, so daß man einem so gestalteten Akkord in der That nicht ansehen kann,



ob man ihn für diese, oder für jene Harmonie halten soll; mit andern Worten, daß er mehrdeutig ist in Ansehung der Frage: auf welcher Grundharmonie er wohl beruhen möge? und daß darum ein und derselbe Zusammenklang von Tönen bald als auf dieser, bald auf jener beruhend, angesehen werden kann, oder, da wir die Grundharmonieen durch daruntergesetzte lateinische Buchstaben bezeichnen, daß man einem und demselben Zusammenklange bald diese bald eine andre lateinische Buchstabenbezeichnung untersetzen kann. Wir nannten dieses Mehrdeutigkeit in Ansehung der lateinischen Buchstaben.

Wir erinnern uns auch, daß diese harmonische Mehrdeutigkeit aus zwei verschiedenen Unterarten bestand, die wir enharmonische, und einfache harmonische Mehrdeutigkeit benannt haben. Bei jener bemerkten wir einen und denselben Zusammenklang durch verschiedene Noten ausgedrückt, und dem zu Folge durch verschiedene lateinische Buchstaben bezeichnet; bei letzterer aber sahen wir einen und denselben Zusammenklang, wenn gleich durch einerlei Noten ausgedrückt, doch durch verschiedene lateinische Buchstaben bezeichnenbar.

Das alles war harmonische Mehrdeutigkeit, nämlich Mehrdeutigkeit in Ansehung der Frage: welche Grundharmonie dem Zusammenklange zum Grunde liege? Sie entsprang daher, daß zwei oder mehre verschiedene Harmonieen einander zuweilen ganz ähnlich sehen, und man daher einem und demselben Zusammenklange verschiedene grundharmonische Bedeutungen unterlegen kann.



Allein die verschiedenen grundharmonischen Bedeutungen eines Zusammenklanges können selbst wieder in einem weiteren Sinne mehrdeutig sein, nämlich in sofern, daß, so wie ein Zusammenklang in Ansehung seiner Grundharmonie mehrdeutig ist, eben so die Grundharmonieen selbst mehrdeutig sind in Ansehung ihres Sitzes. Z. B. die Grundharmonie  $G_7$  wird, durch Auslassung der Grundnote, der Harmonie  $h^\circ$  völlig ähnlich, und nach S.

195 kann daher der Zusammenklang  $\begin{matrix} f \\ d \\ H \end{matrix}$  eben so gut  $h^\circ$  sein, als auch  $G_7$

Dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. Nun sind aber die Grundharmonieen  $h^\circ$  und  $G_7$  selbst wieder mehrdeutig in Ansehung des Sitzes; denn die Harmonie  $h^\circ$  findet sich auf der zweiten Stufe von  $a$ , und auf der siebenten von  $\mathcal{C}$  und von  $c$ ; die Harmonie  $G_7$  aber auf der fünften von  $\mathcal{C}$  und von  $c$ . Folglich ist jede der obigen grundharmonischen Be-

deutungen des Akkordes  $\begin{matrix} f \\ d \\ H \end{matrix}$

wieder an sich selbst mehrdeutig in Ansehung des Sitzes; denn

als  $h^\circ$

ist er entweder  $a : n^\circ,$

oder  $\mathcal{C} : vii^\circ,$

oder  $c : vii^\circ,$

als  $G_7$

ist er entweder  $\mathcal{C} : V_7,$

oder  $c : V_7.$



Eben so ist der Zusammenklang [H d f a] harmonisch mehrdeutig, weil er sowohl auf  $G_7$  als auf  $h^\circ_7$  beruhen kann. Als  $G_7$  ist er aber auf der fünften Stufe von  $\mathcal{C}$ -dur (nicht von  $c$ -moll, §. 267 N. 1.) zu Hause; als  $h^\circ_7$  aber hat er seinen Sitz entweder in  $a$ -moll auf der zweiten Stufe, oder auf der siebenten in  $\mathcal{C}$ -dur; dies ist seine Mehrdeutigkeit in Ansehung des Sitzes.

Eben so ist der Akkord [H d f as] oder [H d f gis] oder [H d eis gis] oder [ces d f as] bald  $G_7$ , bald  $\mathcal{E}_7$ ,  $Gis_7$  oder  $\mathcal{B}_7$  (Seite 194) dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. Als [H d f as] ist er  $c:V_7$ , als [H d f gis] aber  $a:V_7$ , als [H d eis gis] ist er  $fi\sharp:V_7$ , und als [ces d f as] befindet er sich als  $V_7$  in  $e\sharp$ -moll, und dies ist seine Sitzmehrdeutigkeit.

Eben so klingt der Akkord [B d f as] grade wie [B d f gis]. Als [B d f as] ist er  $\mathcal{B}_7$ , als [B d f gis] aber beruht er auf der Grundharmonie  $e^\circ_7$  (Seite 194), dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. In jeder von diesen zwei verschiednen Eigenschaften hat er aber auch einen andern Sitz: als  $\mathcal{B}_7$  ist er  $\mathcal{C}\sharp:V_7$  oder  $e\sharp:V_7$ , als  $e^\circ_7$  aber ist er  $d:\Pi^\circ_7$ . (§. 267. N. 3.)

#### §. 269.

Auch diese zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit, die des Sitzes, ist, wie man bei näherer Betrachtung des eben angeführten Beispiels sieht, wieder zweierlei.

Sie besteht nämlich zum Theil darin, dafs eine und dieselbe Grundharmonie sich bald auf dieser, bald auf einer andern Stufe irgend einer Tonleiter findet, dafs also, wenn man, wie wir, die Grundharmonieen durch



lateinische Buchstaben, ihren Sitz aber durch römische Ziffern bezeichnet, einem und demselben lateinischen Buchstabe bald diese, bald jene römische Ziffer, als ihm zukommende Bezeichnung des Sitzes solcher Harmonie, untergesetzt werden kann. Ein harter Dreiklang z. B. kommt vor bald als I, bald als IV, bald als VI, u. s. w. — ein verminderter ist bald  $\text{vii}^\circ$  bald  $\text{ii}^\circ$ ; — oder, um beim obigen Beispiele zu bleiben; die Harmonie  $h^\circ$  erscheint bald als  $\text{ii}^\circ$ , (in a-moll) bald als  $\text{vii}^\circ$  (in C-dur). Diese Gattung von Mehrdeutigkeit des Sitzes könnte man insbesondere Mehrdeutigkeit in Ansehung der römischen Ziffer nennen. Ihr sind fast alle Grundharmonieen unterworfen; nur nicht die Hauptseptimenharmonie; denn diese ist immer  $V_7$ . (§. 158)

## §. 270.

Zum andern Theil besteht die Mehrdeutigkeit des Sitzes aber auch darin, daß oft eine und dieselbe Grundharmonie, sich auf einerlei Stufe verschiedener Tonarten findet, z. B. ein harter Dreiklang auf der fünften Stufe, sowohl der Moll-, als der Durtonart; mit andern Worten, daß ein und derselbe, auch mit einem und demselben lateinischen Buchstabe, und sogar mit einer und derselben römischen Ziffer zu bezeichnender Zusammenklang, doch selbst dann noch in Einer Hinsicht mehrdeutig sein kann, nämlich in Ansehung des Modus (§. 202), und also in Ansehung des, vor die römische Ziffer zu setzenden großen, oder kleinen deutschen Buchstaben, oder vielmehr nur in Ansehung der Größe desselben. Die Harmonieen, welche dieser letztern Art von Mehrdeutigkeit un-



terliegen, sind folgende drei:  $\text{vii}^\circ$ , V, und  $\text{V}_7$ . Denn es findet sich ein verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe sowohl der harten, als der weichen Tonart, und z. B.

|                                                         |   |   |   |   |   |   |                               |
|---------------------------------------------------------|---|---|---|---|---|---|-------------------------------|
| die Harmonie                                            | . | . | . | . | . | . | f                             |
| als                                                     | . | . | . | . | . | . | d                             |
| und zwar als                                            | . | . | . | . | . | . | H                             |
| betrachtet, kann, wie wir eben ge-                      | . | . | . | . | . | . | $h^\circ$                     |
| sehen, so gut                                           | . | . | . | . | . | . | $\text{vii}^\circ$            |
| sein, als auch                                          | . | . | . | . | . | . | $\text{C} : \text{vii}^\circ$ |
| Demnach zwar immer $\text{vii}^\circ$ , aber sowohl von | . | . | . | . | . | . | $\text{c} : \text{vii}^\circ$ |
| $\text{C}$ , als von $\text{c}$ .                       | . | . | . | . | . | . |                               |

Eben so residirt ein großer Dreiklang auf der fünften Stufe sowohl der harten als der

|                                     |   |   |   |   |   |   |                       |
|-------------------------------------|---|---|---|---|---|---|-----------------------|
| weichen Tonart, und die Harmonie    | . | . | . | . | . | . | d                     |
| als                                 | . | . | . | . | . | . | h                     |
| und zwar als                        | . | . | . | . | . | . | g                     |
| betrachtet, kann, als solches, eben | . | . | . | . | . | . | $\text{G}$            |
| so gut                              | . | . | . | . | . | . | V                     |
| sein, als auch                      | . | . | . | . | . | . | $\text{C} : \text{V}$ |
|                                     | . | . | . | . | . | . | $\text{c} : \text{V}$ |

Eben so ist selbst die Hauptseptimenharmonie, welche wir, in Ansehung der römischen Ziffer, ganz unzweideutig fanden, (§. 266.) doch mehrdeutig in Ansehung des Modus,

|                              |   |   |   |   |   |   |                         |
|------------------------------|---|---|---|---|---|---|-------------------------|
| denn z. B. der Akkord        | . | . | . | . | . | . | f                       |
| als                          | . | . | . | . | . | . | d                       |
| und folglich als             | . | . | . | . | . | . | h                       |
| betrachtet, kann eben so gut | . | . | . | . | . | . | g                       |
| sein, als auch               | . | . | . | . | . | . | $\text{G}_7$            |
|                              | . | . | . | . | . | . | $\text{V}_7$            |
|                              | . | . | . | . | . | . | $\text{C} : \text{V}_7$ |
|                              | . | . | . | . | . | . | $\text{c} : \text{V}_7$ |

#### §. 271.

Als Ergebnis der ganzen bisherigen Betrachtung der verschiedenen Gattungen von Mehr-



deutigkeit, zeigt sich übrigens, daß dieselbe zwar ihre Grenzen hat, daß es aber doch keinen Akkord giebt, welcher, für sich allein betrachtet, nicht auf eine oder andre Art mehrdeutig wäre. Eine bestimmtere Bedeutung erhält jede Harmonie erst durch ihren Zusammenhang in einem musikalischen Satze, so wie z. B. auch in der Sprache doppelsinnige Worte, durch den Zusammenhang der Rede, ihre bestimmte Bedeutung erhalten.

Wie dies zugeht, werden wir in der Lehre der Modulation finden. (2. Bd. S. 20 u. ff.)

### X.) *Verwandschaft der Tonarten.*

§. 272.

Bei der obigen (§. 217–235.) Aufzählung der verschiednen Tonarten hat wohl Jeder schon bemerkt, daß einige derselben grössere Aehnlichkeit unter einander haben, als mit andern; daß z. B. C–dur und F–dur einander weit ähnlicher sind als C–dur und Fis–dur, oder F–dur und gis–moll. Dies nennt man Verwandschaft der Tonarten. Sie beruht auf der Aehnlichkeit der Tonleitern. Zwei Tonarten, deren Tonleitern einander sehr ähnlich sind, haben eben darum auch viele leitereigne Harmonieen mit einander gemein; ihre tonischen Harmonieen haben viele gemeinschaftliche verwandte Nebenharmonieen, und solche Tonarten sind sich also auch in dieser Hinsicht sehr ähnlich. So sind es z. B., wie jeder bemerkt, die Tonleitern von C–dur und F–dur, und darum finden sich die meisten, jener Tonart C eigenen Harmonieen, auch in F; nämlich die Harmonieen C, d, d<sub>7</sub>, F,



$F_7$ ,  $a$ ,  $a_7$ , indess sich in  $\text{Fis}$ , welches dem  $\text{C}$  sehr unähnlich ist, nicht eine einzige Harmonie findet, welche auch in  $\text{C}$  leitereigen wäre.

Zwei Tonarten, deren Tonleitern die größte Aehnlichkeit mit einander haben, nennt man nächstverwandte Tonarten, oder im ersten Grade verwandt.

### A.) *Nächste Verwandschaft der harten Tonarten.*

#### §. 273.

Mit jeder harten Tonart sind demnach zunächst diejenigen harten oder weichen Tonarten verwandt, deren Tonleitern der Erstern am ähnlichsten sind, folglich: (§. 226 - 229.)

1.) Die harte Tonart ihrer Dominante, und

2.) die ihrer Unterdominante.

Der Tonart  $\text{C}$ -dur z. B. sind  $\text{G}$ -dur und  $\text{F}$ -dur nächstverwandt: denn die Tonleiter von  $\text{G}$  ist von der  $\text{C}$ -Tonleiter nur in einem einzigen Tone verschieden.  $\text{C}$  hat nämlich  $f$ ,  $\text{G}$  hingegen erfordert  $\text{fis}$ . — Eben so ist  $\text{F}$  nur in einem einzigen Tone von  $\text{C}$  verschieden, es hat  $b$  statt  $h$ . Es giebt keine harte Tonleiter, welche der  $\text{C}$ -Leiter ähnlicher wäre, als diese beiden, weil es nur einer einzigen chromatischen Verwandlung bedarf, um auf der  $\text{C}$ -Tonleiter die Tonleitern  $\text{G}$  oder  $\text{F}$  darzustellen, und die  $\text{C}$ -Tonleiter in eine  $\text{G}$ - oder  $\text{F}$ -Leiter zu verwandeln. Eben so findet man, daß der Tonart  $\text{G}$  nächstverwandt sind  $\text{C}$  und  $\text{D}$ , dem  $\text{F}$  aber  $\text{C}$  und  $\text{B}$ , u. s. w.



## §. 274.

Man kann sich diese Verwandschaften durch folgendes Bild versinnlichen, wo die nächst beisammen stehenden Buchstaben die nächstverwandten Tonarten anzeigen.

W.  
S.  
u.  
Fis  
—  
H  
—  
C  
—  
A  
—  
D  
—  
G  
—  
E  
—  
F  
—  
B  
—  
Es  
—  
As  
—  
Des  
—  
Ges  
—  
u.  
s.  
w.

Das heist: die, z. B. mit C nächst verwandten Durtonarten sind G und F, die nächstverwandten von A sind C und D, u. s. w.

Man könnte, diesem Bilde zufolge, die Verwandschaft einer Tonart mit der ihrer Ober- und Unterdominante, eine Verwandschaft in grader, in auf- und absteigender Linie nennen, und sagen, C sei in aufsteigender Linie zunächst mit G, in absteigender zunächst mit F verwandt.

Uebrigens bemerkt man leicht, daß die hier abgebildete Reihenfolge von verwandten Tonarten dem sogenannten Quintenkreis entspricht, den wir oben (§. 230.) kennen gelernt.

## §. 275.

3.) Eben so zählt man unter die nächsten Verwandten einer harten Tonart, die Moll-



tonart ihrer kleinen Unterterz. So wird *a* mit unter die nächsten Verwandten von *C* gezählt; denn auch die *a*-Tonleiter ist von *C* nur um Einen Ton verschieden: *gis* statt *g*. (§. 231.) Eben so ist *A*-dur nächstverwandt mit *fiß*-moll, *Es*-dur mit *c*-moll, *D*-dur mit *h*-moll, *Des* mit *b*-moll, *Eis*-dur mit *aib*-moll, *Ges*-dur mit *es*-moll, u. s. w.

### §. 276.

4.) Endlich kann man auch als einer Dur-tonart nächstverwandt ansehen die Molltonart auf derselben Stufe, z. B. *c* als nächste Verwandte von *C*. Zwar ist die *c*-Tonleiter in mehr als einem Tone von der *C*-Skale verschieden; in jener befinden sich die Töne *es* und *as*, in dieser aber *e* und *a*; allein von einer andern Seite haben sie doch auch gar zu Viel mit einander gemein. Denn die tonische Note von *C*-dur ist auch die von *c*-moll; folglich drehen sich beide Tonarten um ein gemeinschaftliches, oder vielmehr um Ein und dasselbe Centrum, um den Hauptton *C*. Beide sind Kinder Eines Vaters, und man könnte sie ansehen als Zwillingsschwestern, wiewol von verschiedenem Temperament, wo nicht gar als dieselbe Tonart, nur unter zweierlei Charakter, (Modus); gleichsam als eine und dieselbe Person, nur in verschiedener Gemüthstimmung. So, wie die tonische Note von *C*-dur, auch die von *c*-moll ist, so ist die zweite Stufe von *C*, auch die zweite von *c*, die vierte von *C* auch die vierte von *c*, die fünfte, (die Dominante) von *C* auch Dominante von *c*, das Subsemitonium von *C* ebenfalls Subsemitonium von *c*; Auf der, den Beiden gemeinschaftlichen fünften



Stufe, wohnen sogar, in beiden Tonarten, ganz dieselben Harmonieen: nämlich in  $\mathbb{C}$  sowohl, als in  $c$ , die Harmonieen  $G$  und  $G_7$ . Die Aehnlichkeit ist demnach so groß, daß sie in einem gewissen Sinne fast aufhört, bloße Aehnlichkeit zu sein, und beinahe Selbigkeit, (Identität) wird; viel zu groß, als daß man zwei, einander in so vielen Stücken ähnliche Tonarten nicht wenigstens als nächste Verwandte ansehen müßte.

Eben so sind die Tonarten  $\mathbb{A}$  und  $a$ ,  $\mathbb{E}\flat$  und  $e\flat$ , u. s. w. als Zwillinggeschwister, als gewissermaßen identisch, und folglich als nächstverwandt, zu betrachten.

#### §. 277.

Man sieht übrigens, daß der, hier unter 4.) beachtete Grund der Verwandschaft, ein ganz anderer ist, als der, welcher die, unter 1, 2, und 3.) erwähnten begründete. Er beruht nämlich nicht darauf, daß die einzelnen Töne, woraus z. B. die  $\mathbb{C}$ -dur-Tonleiter besteht, alle, bis auf einen einzigen, auch in  $c$ -moll vorkommen, sondern vielmehr auf einer gewissen Identität im Ganzen, nämlich darauf, daß die  $c$ -moll-Tonleiter in gewisser Hinsicht nur eine Spielart der  $\mathbb{C}$ -dur-Skale ist. Folgende Vergleichung wird die Verschiedenheit des Verwandschaft-Grundes verdeutlichen. Die tonische Note der  $\mathbb{C}$ -dur-Tonleiter kommt auch in  $\mathbb{G}$ -dur vor, aber nicht als tonische Note, sondern als vierter Ton; der zweite Ton von  $\mathbb{C}$ -dur, der Ton  $d$ , kommt auch in  $\mathbb{G}$ -dur vor, aber nicht als zweiter, sondern als fünfter Ton oder Dominanthar-



monie, u. s. w. Allein die tonische Note von  $\text{C}$ -dur, der Ton  $c$ , kommt auch in  $c$ -moll wieder als tonische Note vor, die Sekunde der  $\text{C}$ -dur-Tonleiter, der Ton  $d$ , in  $c$ -moll wieder als Sekunde, eben so die Töne  $f$ ,  $g$  und  $h$  in beiden Tonleitern als vierter, fünfter und siebenter Ton. Ja, selbst der dritte und der sechste Ton beider Tonleitern ist dieselbe Tonstufe, nur chromatisch verwandelt:  $e$  und  $a$ , —  $es$  und  $as$ .

### §. 278.

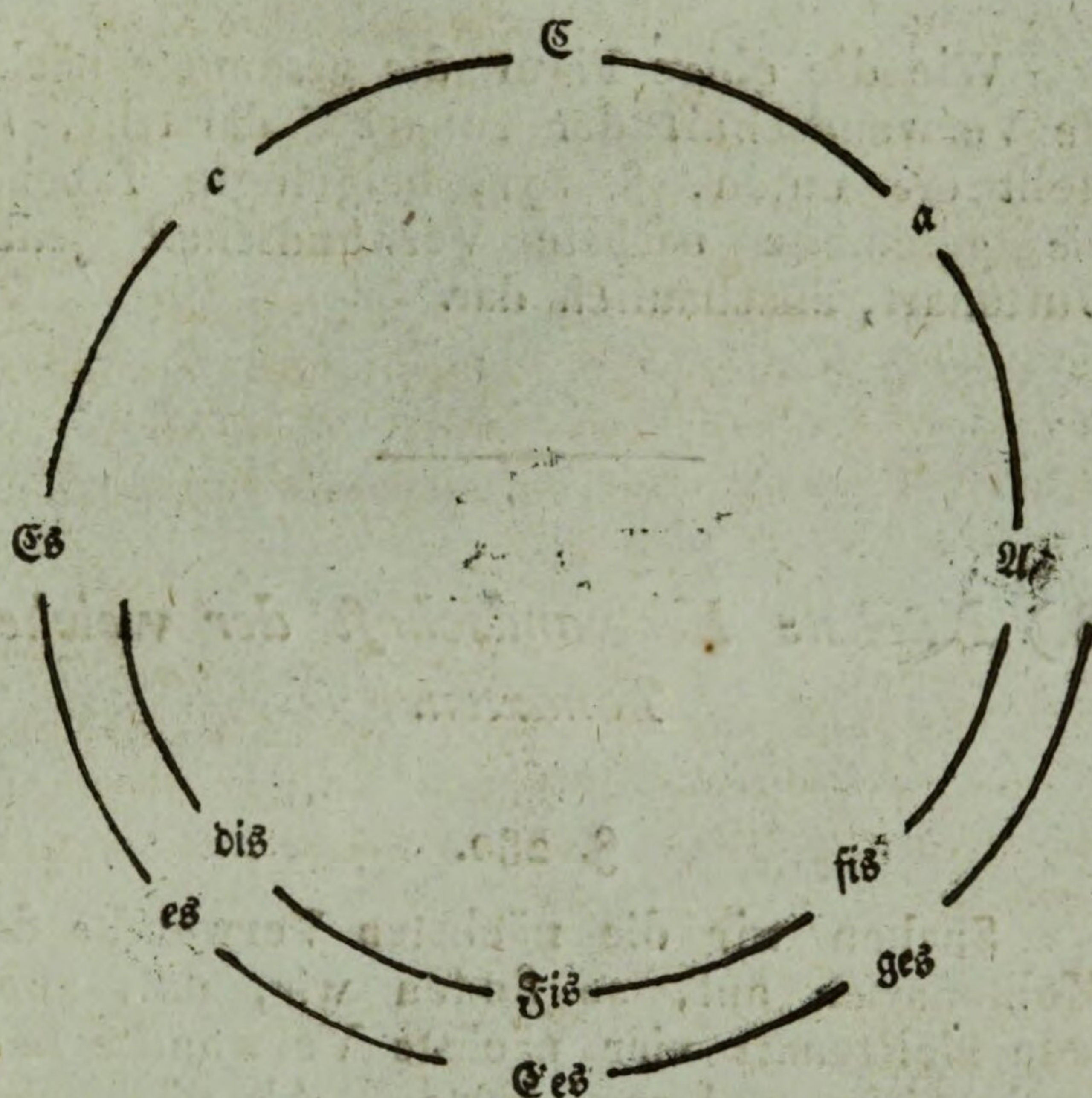
Die, unter den Ziffern 3.) und 4.) entwickelten Verwandschaften von Molltonarten mit Durtonarten, lassen sich durch folgendes Bild darstellen:

$es$  —  $\text{Es}$  —  $c$  —  $\text{C}$  —  $a$  —  $\text{A}$  —  $fiß$ ;

d. h. die mit  $\text{C}$ -dur nächstverwandten Molltonarten sind  $c$ -moll und  $a$ -moll, — mit  $\text{A}$ -dur sind nächstverwandt  $a$ -moll und  $fiß$ -moll, mit  $fiß$  sind  $es$   $\text{A}$  und  $\text{Fiß}$ , oder  $\text{Ges}$ , u. s. w. und diese Art von Verwandschaft kann man, im Gegensatze von den, unter Ziffer 1.) und 2.) angeführten Gattungen, mit dem Namen *Seitenverwandschaft* belegen.

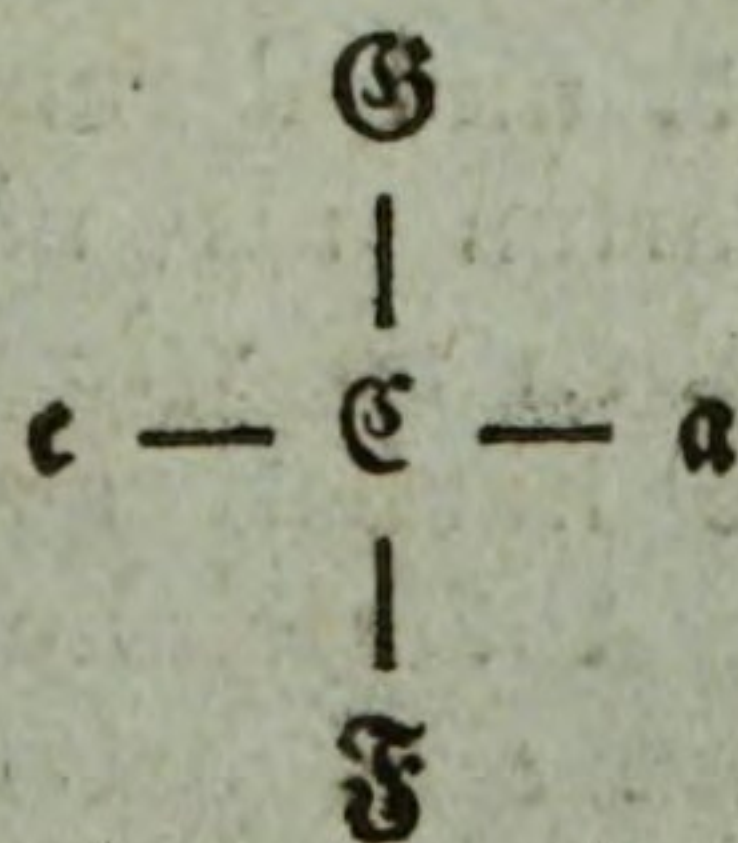
Man kann übrigens die, oben, in Gestalt einer Queerzeile dargestellte Reihenfolge, auch in einen, dem Quintenkreis ähnlichen Terzenzirkel zusammenbiegen, in welchem sich dann alle Verwandschaften dieser Gattung dargestellt befinden. Auch hier sieht man, wie die am weitesten von einander entfernten Tonarten, sich enharmonisch wieder einander nähern, und ablösen.





## §. 279.

Nach der bisherigen Darstellung hat also jede Durtonart vier nächstverwandte Tonarten, zwei harte in grader, und zwei weiche in der Seitenlinie. Z. B. mit C sind im ersten Grade verwandt G und F, c und a. Man kann sich also die gesamte nächste Verwandschaft von C, durch folgendes Bild vorstellen:





Wie die obige Figur die gesammte nächste Verwandschaft der Tonart  $\text{C}$  darstellt, so stellt die unten, §. 291, beigegefügte Tabelle, die gesammte nächste Verwandschaft jeder Durtonart, anschaulich dar.

---

### B.) *Nächste Verwandschaft der weichen Tonarten.*

#### §. 280.

Suchen wir die nächsten Verwandte der Molltonarten auf, so finden wir, dafs auch jede Molltonart vier nächste Verwandte hat; zwei weiche und zwei harte. Als nächstverwandt z. B. mit  $\text{a-moll}$  zeigen sich nämlich

1.) Die Molltonart der Oberdominante, nämlich  $\text{e-moll}$ , und

2.) Die Molltonart der Unterdominante, nämlich  $\text{d-moll}$ .

Unter allen Molltonleitern giebt es nämlich keine, welche der von  $\text{a-moll}$  ähnlicher wäre, als  $\text{e}$  und  $\text{d}$ , und darum müssen wir diese Beiden Tonarten als nächste Verwandte von  $\text{a}$  ansehen, eben so wie wir  $\text{G}$  und  $\text{F}$ , als in gerader Linie nächstverwandt mit  $\text{C}$ , angesehen haben. Auf gleiche Art erscheinen  $\text{h}$  und  $\text{a}$  der Tonart  $\text{e}$  nächstverwandt, der Tonart  $\text{d}$  aber  $\text{a}$  und  $\text{g}$ , der Tonart  $\text{gis}$  oder  $\text{as}$  ebenso  $\text{dis}$  oder  $\text{es}$ , und  $\text{cis}$  oder  $\text{des}$ , u. s. w.



## §. 281.

u. s. w.  
 dis  
 |  
 gis  
 |  
 cis  
 |  
 fis  
 |  
 b  
 |  
 e  
 |  
 a  
 |  
 d  
 |  
 g  
 |  
 c  
 |  
 f  
 |  
 b  
 |  
 es  
 |  
 u.  
 s.  
 w.

Ein Bild der Verwandtschaften grader Linie unter den Moll-Tonarten enthält nebenstehende Tabelle. Die z. B. mit *b*-moll nächstverwandten Molltonarten sind in aufsteigender Linie *fis*-moll, und in absteigender Linie *e*-moll, die nächsten von *c* sind *g* und *f*, u. s. w.

Auch diese Tabelle kommt übrigens mit dem, uns schon oben bekannt gewordenen Quintenkreise der Molltonarten überein. (§. 235.)

## §. 282.

Bei näherer Betrachtung der im vorigen § angeführten Verwandtschaftsart wird man vielleicht schon bemerkt haben, daß die Tonleitern *e* und *d* der *a*-Leiter doch nicht so sehr ähnlich sind als die Tonleitern *C* und *G*, oder *C* und *F*, u. dgl.



Man vergleiche die  $\mathcal{C}$ -Durleiter mit den harten Tonleitern ihrer Ober- und Unterdominante:

|   |   |   |   |   |   |     |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|-----|---|---|---|---|---|---|
| g | a | h | c | d | e | fis |   |   |   |   |   |   |
|   |   |   | c | d | e | f   | g | a | h |   |   |   |
|   |   |   |   |   |   | f   | g | a | b | c | d | e |

Jede ist von der andern nur um einen einzigen Ton verschieden;  $\mathcal{G}$ -dur von  $\mathcal{C}$ -dur nur durch fis statt f,  $\mathcal{F}$  von  $\mathcal{C}$  nur durch b statt h. Größer ist immer die Verschiedenheit zwischen Molltonarten, z. B.

|   |   |   |   |   |     |     |   |   |     |     |  |  |
|---|---|---|---|---|-----|-----|---|---|-----|-----|--|--|
|   |   |   |   | e | fis | g   | a | h | c   | dis |  |  |
| a | h | c | d | e | f   | gis | a | h | c   | d   |  |  |
|   |   |   | d | e | f   | g   | a | b | cis |     |  |  |

e-moll unterscheidet sich von a-moll durch fis statt f, g statt gis, und dis statt d; — d-moll unterscheidet sich von a-moll durch g statt gis, b statt h, und cis statt c, (§. 233) und darum liesse sich sagen, die Verwandschaft in grader (auf- oder absteigender) Linie zwischen zwei Molltonarten sei nie ganz so innig als die zweier Durtonarten.

### §. 283.

Als ebenfalls nächste Verwandte einer Molltonart findet man

3.) Die Durtonart ihrer kleinen Terz. So ist mit a-moll nächstverwandt  $\mathcal{C}$ -dur, aus eben dem Grunde, warum wir oben, umgekehrt, (§. 275.) a unter die nächsten Verwandten von  $\mathcal{C}$  gezählt.

Eben so sind nächstverwandt c und  $\mathcal{E}\flat$ , fis und  $\mathcal{A}$ , u. s. w.



§. 284.

Als nächste Verwandte einer Molltonart erscheint endlich

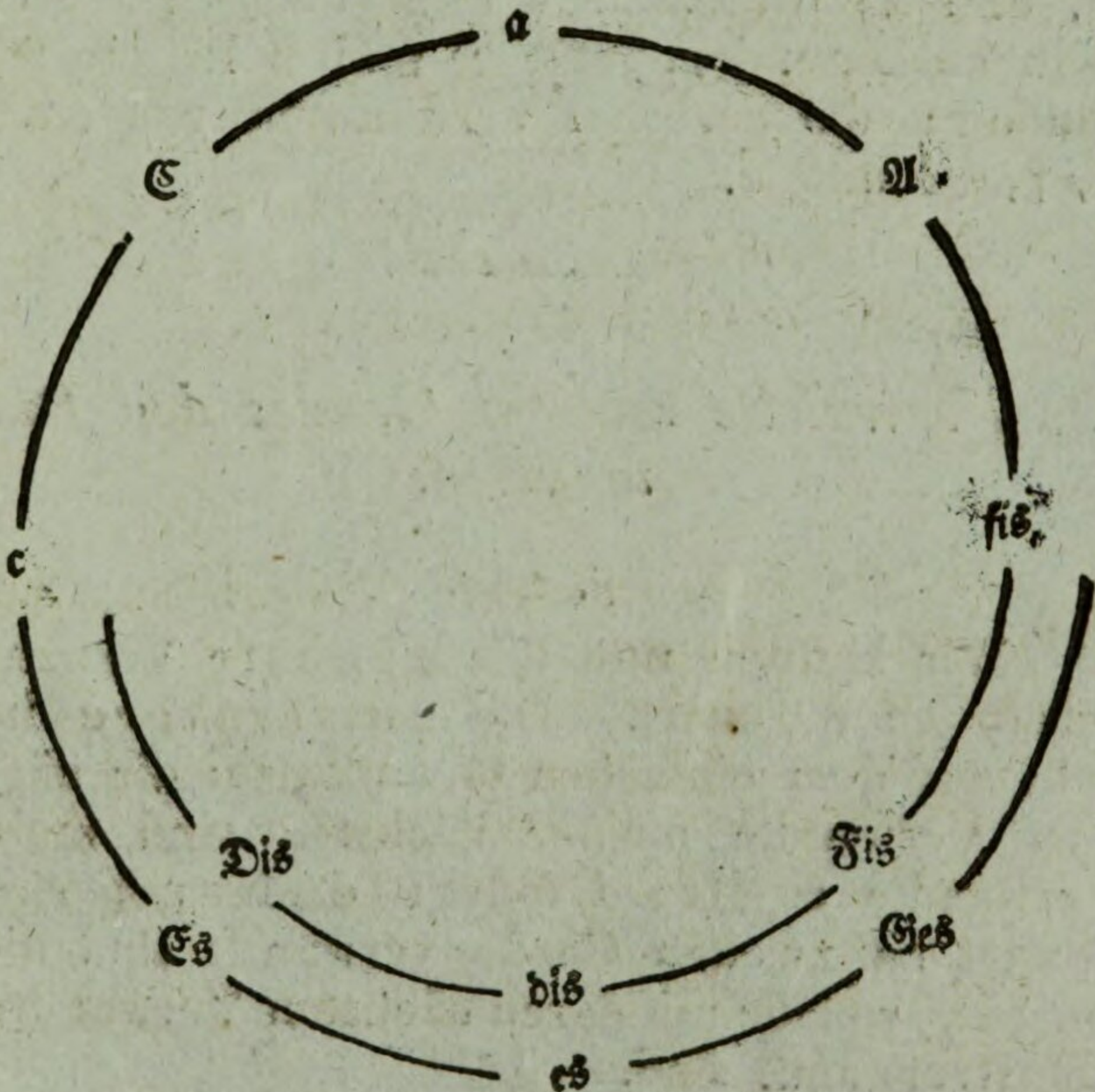
4.) Die Durtonart auf derselben Stufe, z. B.  $\mathbb{C}$  als nächste Verwandte von  $c$  aus gleichem Grunde, warum umgekehrt oben (§. 276.)  $c$  als nächste von  $\mathbb{C}$  angesehen wurde. Ebenso  $a$  und  $\mathbb{A}$ ,  $f$ is und  $\mathbb{F}$ is oder  $\mathbb{G}$ es, u. s. w.

§. 285.

Die Seitenverwandschaft einer Molltonart kann also durch folgende Reihe anschaulich gemacht werden

$\mathbb{G}$ s —  $c$  —  $\mathbb{C}$  —  $a$  —  $\mathbb{A}$  —  $f$ is —  $\mathbb{G}$ es.

oder, die Reihe wieder kreisförmig zusammengebogen,

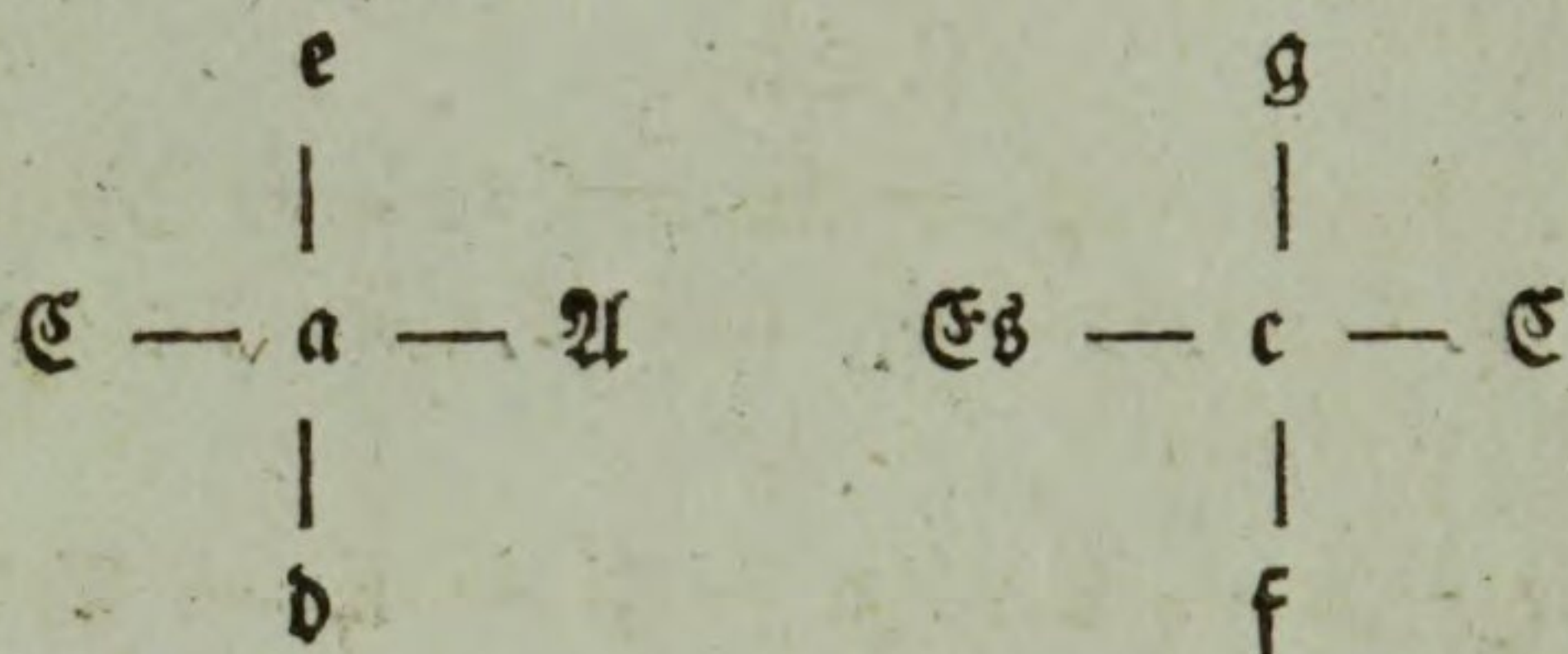




Es ist ganz derselbe Terzenkreis, wie der schon Seite 289 abgebildete, nur an einem andern Punkt angefangen.

§. 286.

Eine Anschauung der gesamten nächsten Verwandschaft einer Molltonart, sowohl in grader, als in der Seitenlinie, z. B. von a-moll, oder c-moll, gewähren folgende Bilder:



Das heisst: mit a sind nächstverwandt: e, d, C, und A, und zwar e in aufsteigender Linie, d in absteigender, und C und A in der Seitenlinie; die nächsten Verwandten von c sind g, f, Es und E.

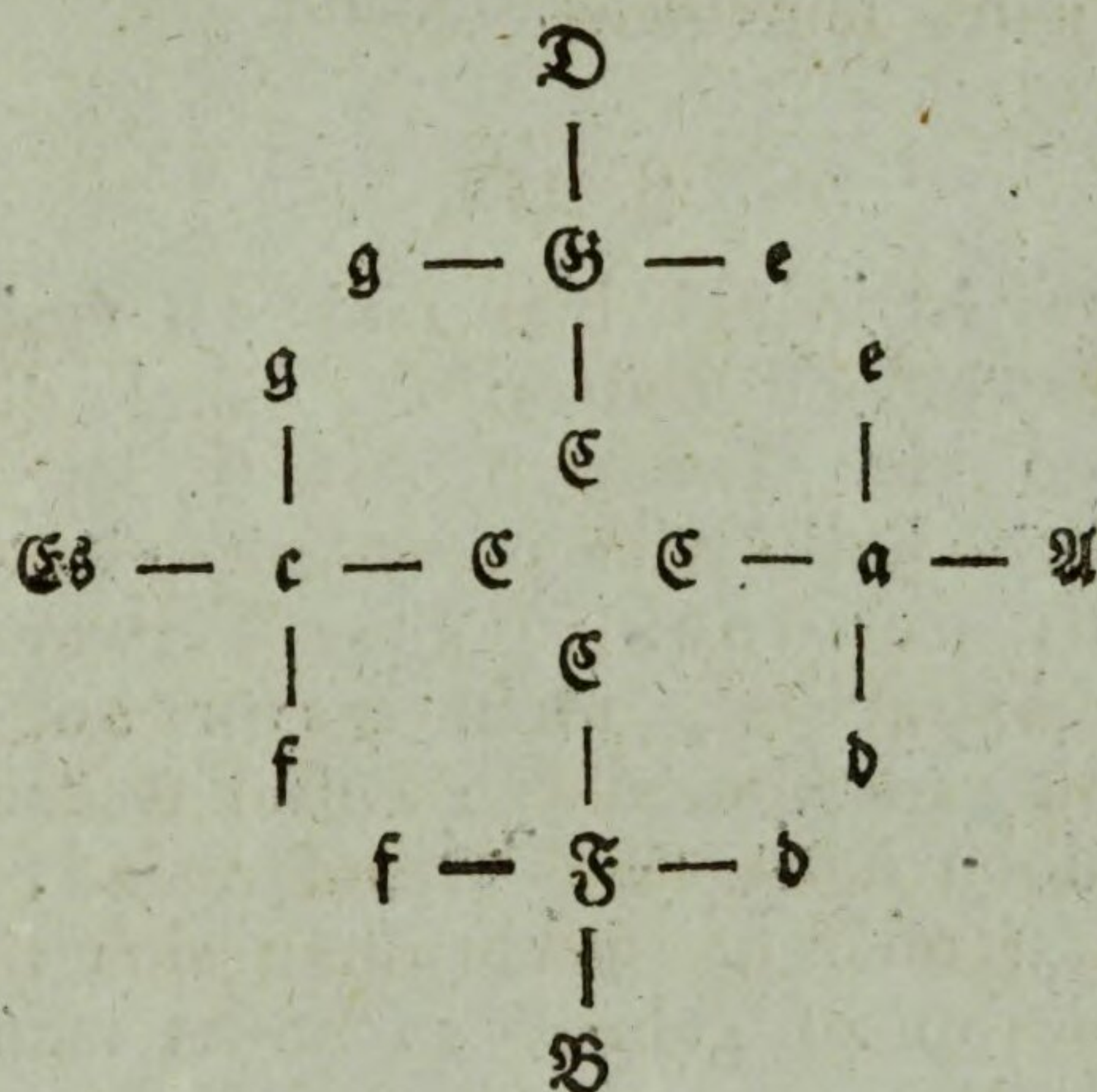
C.) *Verwandte zweiten Grades der Durtonarten.*

§. 287.

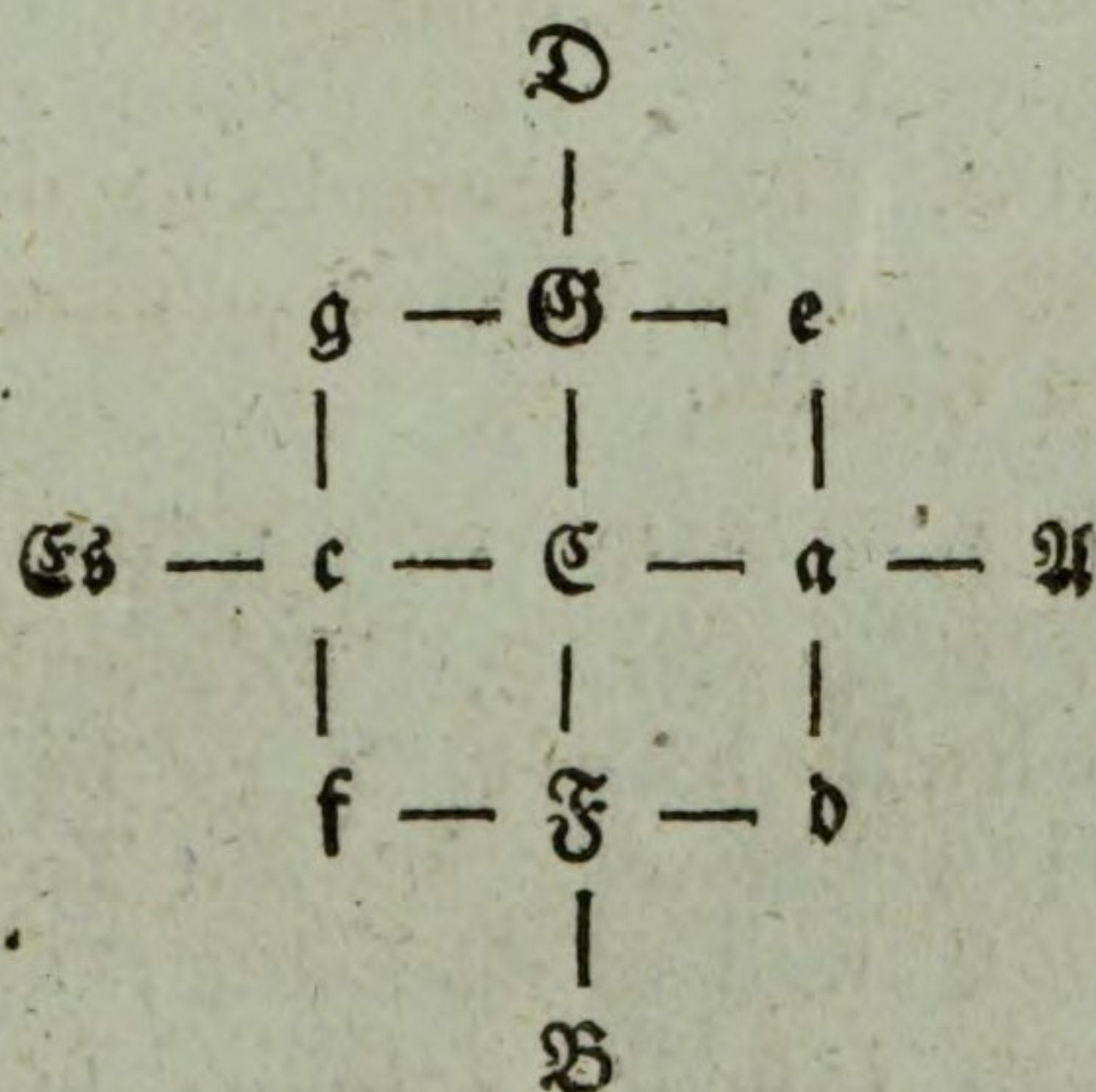
Wir kennen nun die nächste Verwandschaft jeder Tonart. Die entferntere beruht auf dem einfachen Grundsatz: die nächsten Verwandte meiner nächsten sind meine Verwandte zweiten Grades: d. h. mit einer Tonart im zweiten Grade verwandt sind diejenigen, welche mit deren nächsten Verwandten nächstverwandt sind.



Um dies recht anschaulich zu machen, wollen wir einmal die Verwandten zweiten Grades von  $\mathbb{C}$  aufsuchen. Im ersten Grade mit  $\mathbb{C}$  stehen  $\mathbb{G}$ ,  $\mathbb{F}$ ,  $\mathfrak{a}$  und  $\mathfrak{c}$ ; die nächsten Verwandten dieser vier Tonarten sind aber, wie folgende vier Figuren zeigen:  $\mathbb{D}$ ,  $\mathfrak{e}$ ,  $\mathfrak{A}$ ,  $\mathfrak{d}$ ,  $\mathbb{B}$ ,  $\mathfrak{f}$ ,  $\mathbb{E}$  und  $\mathfrak{g}$ :



oder, die vier Figuren in Eine zusammengezogen:





folglich sind  $\text{D-dur}$ ,  $\text{e-moll}$ ,  $\text{A-dur}$ ,  $\text{b-moll}$ ,  $\text{B-dur}$ ,  $\text{f-moll}$ ,  $\text{E\flat-dur}$  und  $\text{g-moll}$  mit  $\text{C-dur}$  im zweiten Grade verwandt, und zwar  $\text{D}$  durch  $\text{G}$ ,  $\text{e}$  durch  $\text{G}$  und durch  $\text{a}$ ,  $\text{A}$  durch  $\text{a}$ ,  $\text{b}$  durch  $\text{a}$  und durch  $\text{F}$ ; u. s. w.

Die unter § 291. gegebene Tabelle gewährt eine Uebersicht der Verwandschaft zweiten Grades jeder Durtonart.

### §. 288.

Eines ist jedoch hier nicht zu verkennen: nach der obigen Darstellung sind die eben genannten vier Tonarten mit  $\text{C}$  im zweiten Grade, also alle vier eigentlich gleich nahe verwandt; dennoch ist diese Verwandschaft, genauer betrachtet, nicht ganz so innig. Man fühlt es schon, daß  $\text{E\flat}$  und  $\text{A}$  dem  $\text{C}$  im Grund doch noch etwas fremder sind, als  $\text{D}$ ,  $\text{B}$ ,  $\text{e}$ ,  $\text{b}$ ,  $\text{f}$  oder  $\text{g}$ . Sucht man sich Rechenschaft hievon zu geben, so findet man leicht Folgendes:

Die Verwandschaft von  $\text{C}$  zu  $\text{D}$ ,  $\text{B}$ ,  $\text{e}$ ,  $\text{b}$ ,  $\text{f}$ , und  $\text{g}$  gründet sich auf Aehnlichkeit der Tonleitern. Am ähnlichsten dem  $\text{C}$  sind zwar  $\text{G}$ ,  $\text{F}$  und  $\text{a}$ , nächst diesen aber  $\text{D}$ ,  $\text{B}$ ,  $\text{e}$ ,  $\text{b}$ ,  $\text{f}$  und  $\text{g}$ . Die Aehnlichkeit dieser sechs letztern Tonarten mit  $\text{C}$  ist also eine Aehnlichkeit zweiten Grades.

Nicht also steht es mit der Verwandschaft von  $\text{A}$  gegen  $\text{C}$ . Diese beruht auf keiner Aehnlichkeit der beiderseitigen Tonleitern; wenigstens ist die Tonleiter von  $\text{A}$  der von  $\text{C}$  weit unähnlicher, als die von  $\text{D-dur}$ , von  $\text{e-moll}$ ,  $\text{b-moll}$ , oder  $\text{B-dur}$ .



A-dur und E-dur sind nur durch a-moll miteinander verwandt, und zwar im zweiten Grade, weil beide mit a-moll im ersten Grade verwandt sind. Nun beruht aber die Verwandtschaft zwischen a-moll und A-dur nicht sowohl auf einer Aehnlichkeit der beiden Tonleitern, sondern, nach §. 276, eigentlich auf einer gewissen Identität derselben; aber alles, was wir dort über die Identität zwischen c-moll und E-dur, (oder a-moll und A-dur) anführten, (z. B. daß die tonische Note von a-moll auch tonische Note von A-dur sei, u. s. w.) fällt zwischen A-dur und E-dur auf einmal ganz hinweg, indess zwischen E und D, e, d, B, f und g, immer noch eine ziemliche Aehnlichkeit der Tonleitern übrig bleibt.

Das Gesagte läßt sich leicht auf die Verwandtschaft zwischen E und Es, so wie auf alle ähnlichen Seitenverwandtschaften zweiten Grades anwenden.

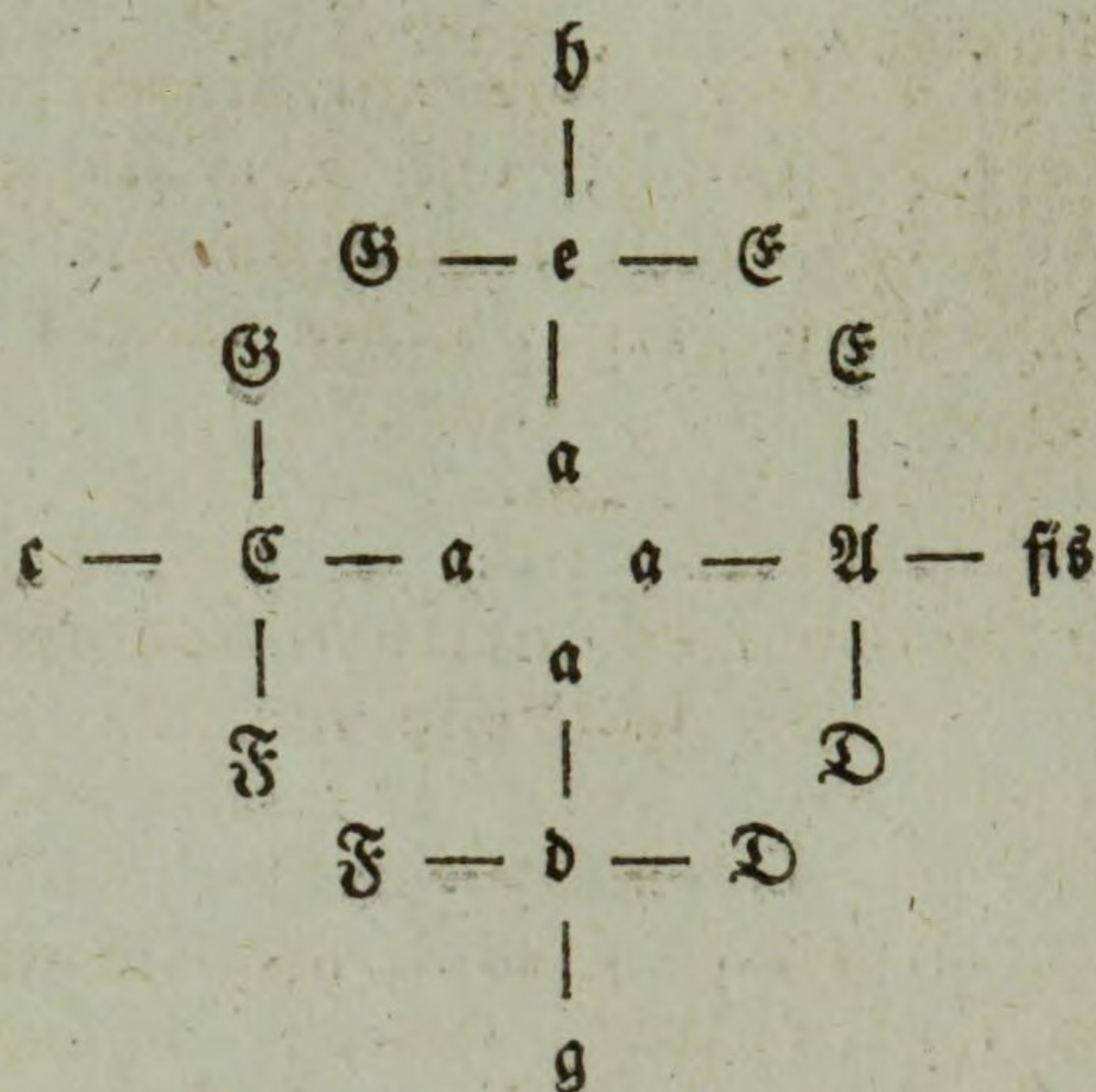
---

### D.) Verwandte zweiten Grades der Molltonarten.

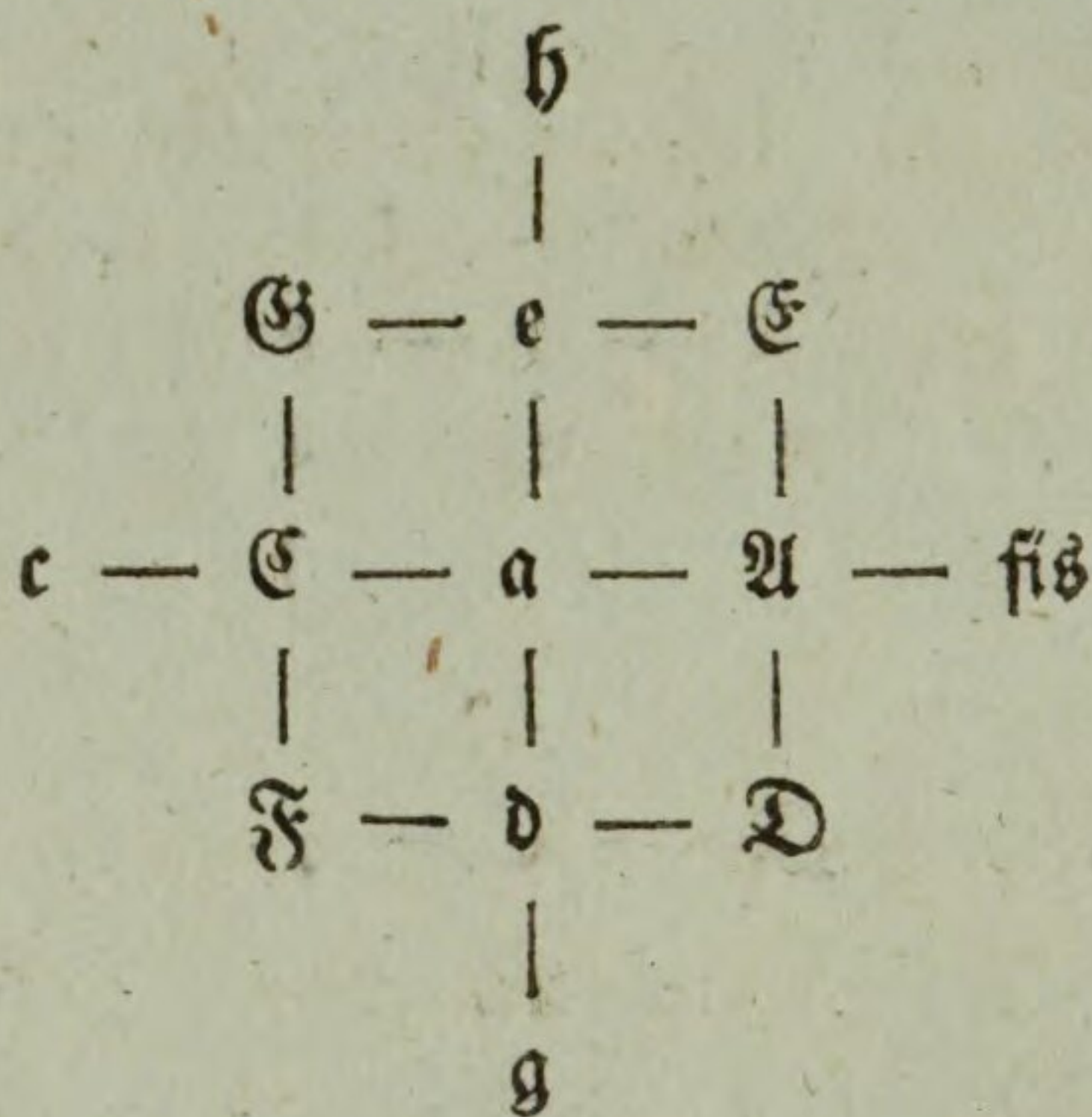
#### §. 289.

Auf gleiche Art findet man die Verwandten zweiten Grades, z. B. von a-moll, wenn man zuerst dessen Verwandte ersten Grades aufsucht, und dann die nächsten von diesen. Die Verwandten ersten Grades von a sind, wie wir wissen, e, d, A, und E; die nächste Verwandtschaft von diesen vier Tonarten aber stellen folgende vier Figuren dar:





oder, die vier Figuren in Eine verbunden;



Und so erscheinen  $b$ ,  $E$ ,  $fis$ ,  $D$ ,  $g$ ,  $F$ ,  $c$  und  $G$  als Verwandte zweiten Grades von  $a$ .

Auch diese Verwandschaften sind übrigens wieder nicht ganz gleich innig.

Denn, fürs Erste, haben wir schon oben (§. 282.) bemerkt, daß die Verwandschaften



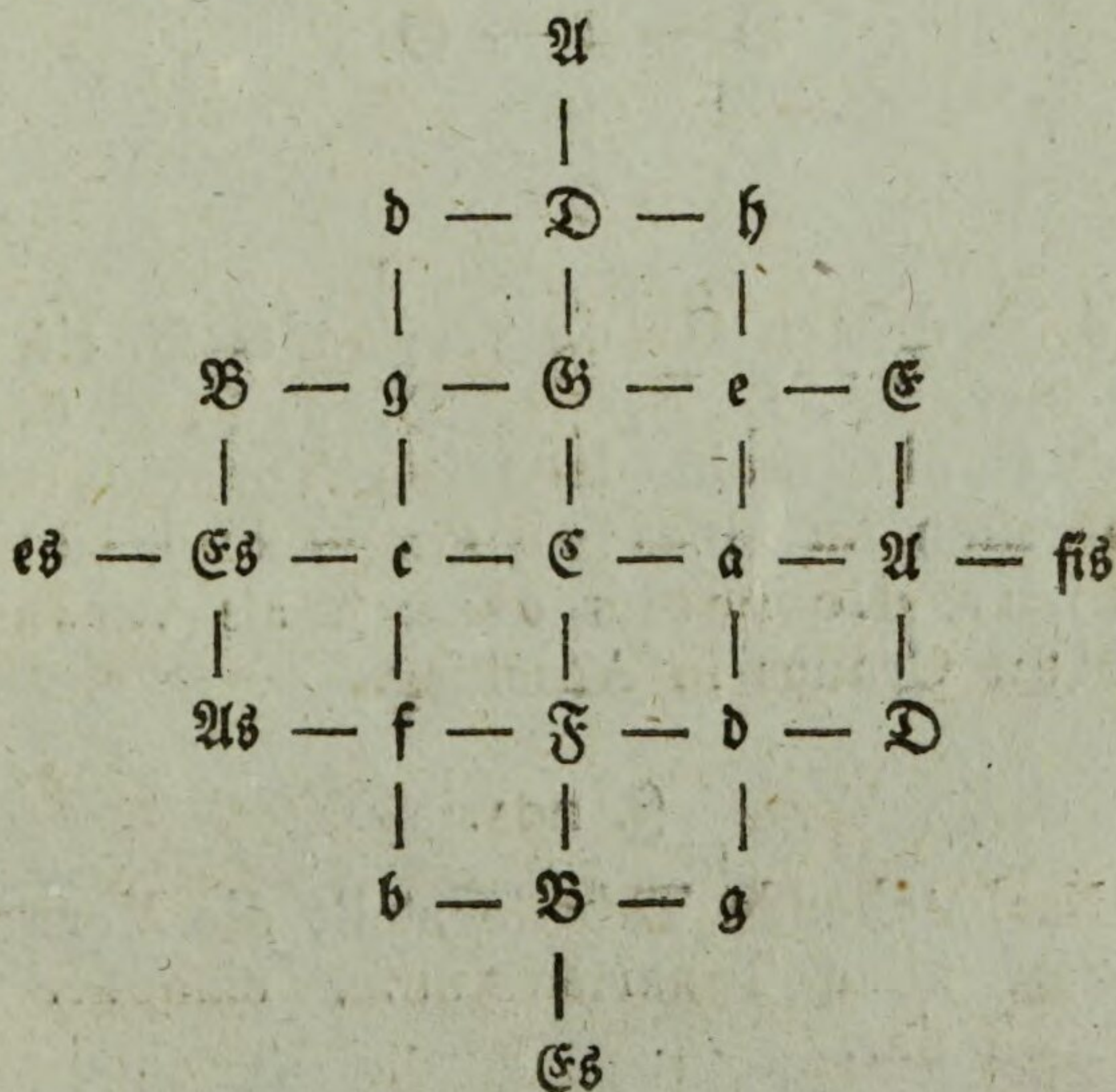
der Molltonarten in grader Linie nicht ganz so innig sind, als die der harten.

Zweitens gilt auch hier das, was oben (§. 288.) über die Seitenverwandschaft zweiten Grades der Molltonarten unter einander, gesagt worden.

### E.) *Entferntere Verwandschaften der Dur- und Molltonarten.*

#### §. 290.

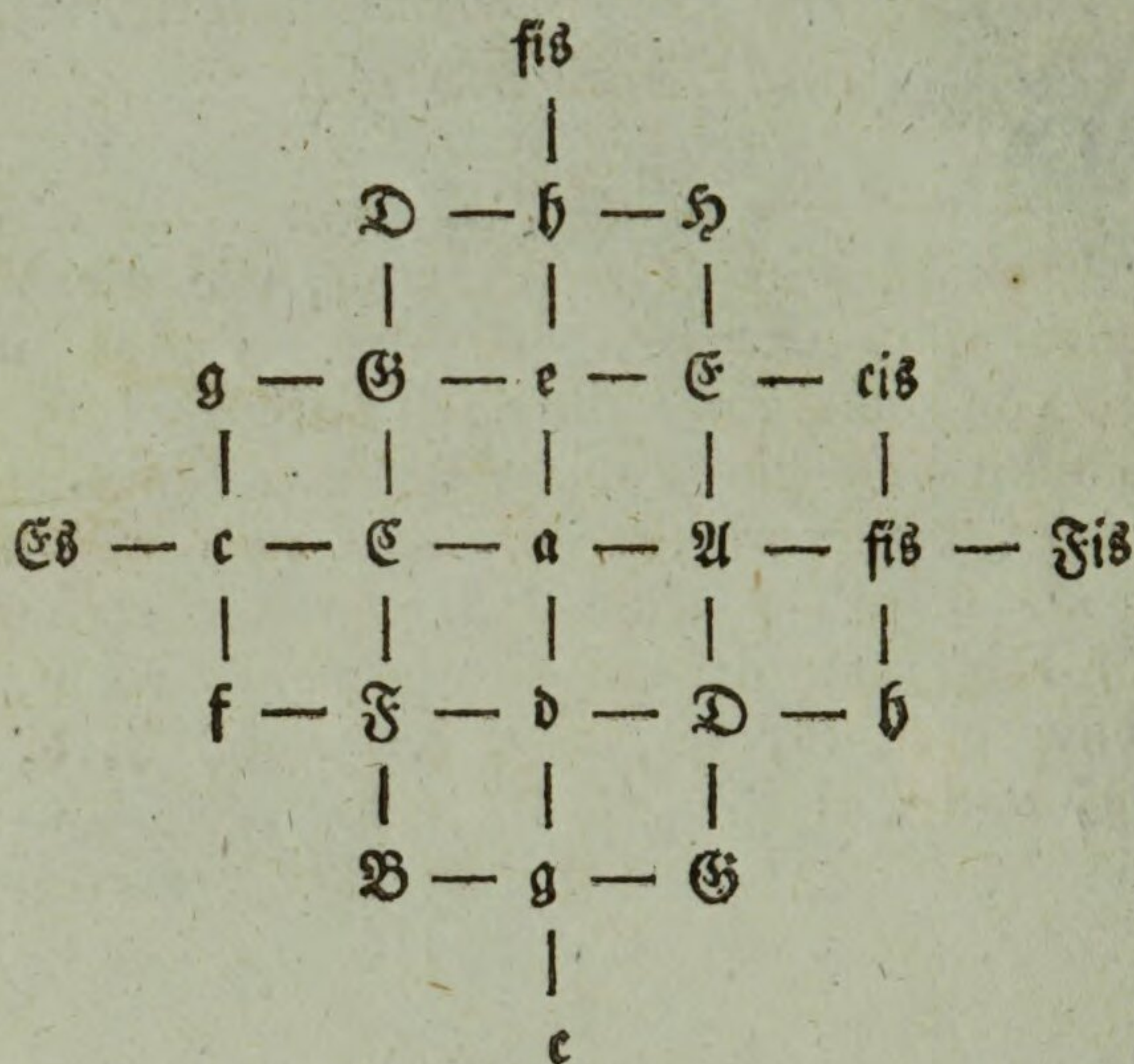
Nach gleichen Grundsätzen, wie die Verwandschaften zweiten Grades, findet man leicht von selbst auch die noch entfernteren, indem man erst die Verwandte zweiten Grades aufsucht, und so fort die nächsten von diesen. Z. B. mit C-dur sind, wie nachstehende Figur zeigt, im dritten Grade verwandt h, E, fis oder ges, es, As, und b. Auch A, d, B, D, g, und Es:





da aber diese sechs letztern Tonarten mit C auch schon im zweiten Grade stehen, so kommt ihre Verwandschaft dritten Grades nicht mehr in Anschlag, und als Verwandte dritten Grades werden also nur b, c, d, e, f und g angesehen.

Eben so sind, wie folgende Figur zeigt,



mit *a* im dritten Grade verwandt: *H*, *cis*, *Fis*,  
oder *Ges*, *Es*, *f*, *B*, *fis*, *D*, *g*, *h*, *B* und *c*;  
da aber die sechs letzteren Tonarten mit *a*  
auch schon im zweiten Grade sind, so kom-  
men nur die sechs ersten als Verwandte  
dritten Grades in Anschlag.

§. 291.

Nachstehende Tabelle stellt die Verwandtschaften aller Tonarten unter einander anschaulich dar.



F.) *Tabelle aller Tonarten-Verwand-*  
*schaften.*

C — a — A — fis — Fis — dis — Dis — his — His — gisis  
 | | | | | | | | | |  
 F — b — D — h — H — gis — Gis — eis — Eis — cisis  
 | | | | | | | | | |  
 B — g — G — e — E — cis — Cis — ais — Ais — fis  
 | | | | | | | | | |  
 Cs — c — C — a — A — fis — Fis — dis — Dis — his  
 | | | | | | | | | |  
 As — f — F — b — D — h — H — gis — Gis — eis  
 | | | | | | | | | |  
 Des — b — B — g — G — e — E — cis — Cis — ais  
 | | | | | | | | | |  
 Ges — es — Cs — c — C — a — A — fis — Fis — dis  
 | | | | | | | | | |  
 Ces — as — As — f — F — b — D — h — H — gis  
 | | | | | | | | | |  
 Fes — des — Des — b — B — g — G — e — E — cis  
 | | | | | | | | | |  
 Bes — ges — Ges — es — Cs — c — C — a — A — fis  
 | | | | | | | | | |  
 Ces — ces — Cs — as — As — f — F — b — D — h  
 | | | | | | | | | |  
 As — fes — Fes — des — Des — b — B — g — G — e  
 | | | | | | | | | |  
 Deses — bes — Bes — ges — Ges — es — Cs — c — C — a



# XI.) *Charakteristik der verschiedenen Tonarten.*

## §. 292.

Wenn wir auf die so eben durchgangenen verschiedenen Tonarten zurückblicken, so finden wir, daß sie sämmtlich auf nur zwei Hauptgattungen hinauslaufen, nämlich auf Harte, und Weiche; daß aber alle Tonarten einer und derselben Hauptgattung im Grunde ganz einerlei, alle Durtonarten nur Transpositionen einer und derselben Durtonart sind, und eben so alle weichen nur Wiederholungen und treue Nachbildungen Einer Molltonart, nur um eine oder mehrere Tonstufen höher oder tiefer; so daß z. B. auf einem, etwas hochgestimmten Instrumente, C-dur grade so klingt, wie etwa Des- oder Cis-dur auf einem etwas tief gestimmten. Der Unterschied zwischen C-dur und Cis-dur besteht bloß darin, daß ersteres, bei gleicher Stimmung, im Ganzen tiefer, letzteres aber höher ist; in der Wesenheit aber sind Beide einander ganz gleich. Ein Tonsetzer hätte hiernach, bei der Wahl der Tonart, in welcher er ein Tonstück setzen will, Anderes nicht zu beachten, als, daß er diejenige wähle, in welcher die Ausführung des Stückes den Sängern oder Spielern am leichtesten und bequemsten, und überhaupt der Natur und dem Umfange der Singstimmen und Instrumente eben am angemessensten ist.

## §. 293.

Im Wesentlichen ist dem auch wirklich also, und ein Tonstück, aus C ins Cis transponirt,



klingt, bei etwas tiefer Stimmung, grade so, wie, bei etwas hoher Stimmung, in C.

Dennoch treten gewisse Zufälligkeiten ein, durch welche jede einzelne Tonart eine charakteristische Eigenthümlichkeit erhält.

Dieser Umstände sind hauptsächlich zweierlei.

### A.) *Temperatur.*

#### §. 294.

Der erste entspringt daher, dafs es unmöglich ist, die Instrumente so zu stimmen, dafs sie in allen Tonarten vollkommen rein seien, d. h. so, wie sie, nach der akustisch-rationalen Berechnung der Schwingungsverhältnisse, stimmen müßten.

Woher diese Unmöglichkeit entspringt, kann eigentlich nur die harmonische Akustik oder Kanonik nachweisen; die Entwicklung gehört also nicht in die Theorie der Tonsetzkunst. (S. 18.) Indessen ist es doch auch für die Lehre der Tonsetzkunst interessant, wenn auch nicht dem rationalen Grunde der Sache nachzuforschen, doch das Ergebnis desselben zu betrachten, und dadurch zugleich die Beschaffenheit unsers Tonsystems überhaupt noch näher (§. 217.) kennen zu lernen.

Wenn man ein Instrument vollkommen rein stimmen wollte, nämlich jeden Ton so, wie er, nach dem Masstabe, stimmen müßte, welchen die rationale Harmonik als Ideal aufstellt, z. B. den Ton g als vollkommen reine



Quinte von c, eben so d als reine Quinte oder Unterquarte von g, und so fort, a, e, h, fis, cis, gis, in lauter ideal reinen Quinten, bis: his, fisis, .... oder, umgekehrt, f als ideal reine Quarte oder Unterquinte von c, b als ebensolche von f, und so fort, bis deses, geses, u. s. w., so würden die, durch solche ideal oder normal reine Stimmung herauskommenden Töne, mit ihren enharmonischen Paralleltönen (§. 29.) nicht ganz übereinstimmen; sondern man würde z. B. in der ersterwähnten Quintenfolge ein fis erhalten, welches nicht ganz derselbe Ton wäre, wie das ges welches in der zweiterwähnten Folge von Unterquinten erschiene, sondern fis und ges erschienen als merklich verschieden. Eben so wären cis und des, gis und as, dis und es, h und ces, e und fes, u. s. w. nicht gleichlautende, sondern wirklich verschiedene Töne, und der enharmonische Unterschied (§. 29.) zweier Töne wäre nicht bloß mehr ein papierner, sondern ein hörbarer. Eben so der zwischen zwei enharmonisch parallelen Tonarten. Keine mehr würde die andere enharmonisch ablösen, kein Quinten-, Quarten-, oder Terzenkreis in sich selber zurücklaufen, sondern die verschiedenen Tonarten liefen, in ewig abweichender Richtung, ins Unendliche auseinander. Eine Menge von Mehrdeutigkeiten, welche in gewissem Sinne doch auch als Unvollkommenheiten betrachtet werden können, fielen weg; eine kleine Quinte, z. B. h-f, oder a-es würde nicht mehr grade so klingen wie eine große Quarte f-h, oder a-dis, (§. 66.) der übermäßige Sextenakkord nicht mehr wie ein Hauptseptenakkord (§. 185.) u. s. w.



## §. 295.

Ein solches, dem akustischen Ideal von Reinheit entsprechendes Tonsystem mögte allerdings manchen, nicht blos idealen, sondern, wenn es nur erst ausgeführt wäre, auch wirklichen Werth haben.

Allein um es zu erreichen, befänden wir uns in einer neuen Verlegenheit. Denn alle unsere Instrumente müßten dann so eingerichtet werden, daß sie, statt unserer zwölf verschiedenen Töne im Umfang einer Oktave, (§. 21.) deren unendlich viele anzugeben vermögten. Wir müßten z. B. unsre Klaviere und Orgeln so einrichten, daß sich darauf eigne Tasten, Saiten und Pfeifen für *his*, *andre* für *c*, und wieder *andre* für *deses* u. s. w. fänden, eigne für *cis* und für *des*, und so ins Unendliche fort! (§. 29.) Eben dies, wenn auch nicht ganz eben so fühlbar, würde bei andern Instrumenten eintreten. Wir würden erliegen unter der Last solcher idealen Vollkommenheit, und solcher Anzahl von Tönen.

## §. 296.

Es ist daher ein wahres Glück, daß solche ideale Reinstimmung nicht nöthig ist, um vollkommen wohlzuklingen, daß z. B. der Dreiklang [*H dis fis*] vollkommen wohlklingt, auch wenn seine Quinte *fis* nicht so stimmt wie, nach dem Ideal der rationalen Harmonik, eine Quinte klingen sollte, und seine Terz, *dis*, nicht so, wie eine Terz rational herausgerechnet wird. Der enharmonische Unterschied, z. B. zwischen dem idealen eigentlichen *dis* und dem idealen *es*, ist so gering, daß Ein Ton, welcher zwischen Beiden un-



gefähr die Mitte hält, ganz füglich sowohl für dis, als für es, gebraucht werden, und also bald, als dis, zur Terz von H, bald als es, zur Quinte von As dienen kann. Wenn man daher die Töne eines Instrumentes, z. B. eines Klavieres, so stimmt, daß der Ton jeder Taste ungefähr in der Mitte zwischen zwei enharmonisch parallelen Tönen schwebt, so einen und verschmelzen sich die unendlich vielen Töne, welche die ideale Reinheit erfordern würde, zu nur zwölf verschiedenen im Umfang jeder Oktave, mit denen man dann aus 24 Tonarten, (S. 234 et 244.) zwar nicht mathematisch rein, wohl aber musikalisch rein, d. h. so rein spielen kann, als es unser Gehör verlangt.

Eine solche, absichtlich oder künstlich unvollkommene Stimmung, worin jede Tonart von ihrer idealen Reinheit ein Geringes, zum gemeinsamen Besten der übrigen, nachläßt, und abgiebt, um das wechselseitige Ablösen der enharmonisch parallelen Tonarten möglich zu machen, nennt man *Temperatur*, *musikalische Temperatur*, *Temperatur des Tonsystems*, *schwebende Stimmung*, weil sie die Töne so stimmt, daß sie, zwischen zwei enharmonisch verschiednen, gleichsam in der Mitte schweben; und die geringe Abweichung eines, solchergestalt schwebend gestimmten Tones, von der vollkommenen Reinheit, heißt eben darum eine *Schwebung*.

#### §. 297.

Solche Temperatur kann aber wieder von zwei verschiednen Arten sein; nämlich entweder so, daß alle vierundzwanzig Tonarten in gleichem Grade von der norma-



len Reinheit abweichen, und diese Art von Temperatur trägt den Namen gleichschwebende; oder so, daß eine, oder einige Tonarten, der idealen Reinheit näher bleiben, in-  
deß die andern sich desto weiter davon entfernen, indem, zu Gunsten der Erstern, den Letztern mehr von ihrer Reinheit abgebrochen wird, jene also gleichsam auf Kosten dieser begünstigt und reiner erhalten werden. Eine solche Temperatur belegt man mit dem Namen der ungleichschwebenden. Bei der gleichschwebenden wird jeder der, innerhalb einer jeden Oktave befindlichen zwölf Töne, gleich weit von dem vorhergehenden oder nachfolgenden entfernt sein, und also der Unterschied der Tonhöhe, z. B. von *His* oder *c* bis zu *cis* oder *des*, eben so groß, wie der von *cis* oder *des* zu *d* oder *cisis* oder *deses*, und wie von *d* zu *dis* oder *es*, u. s. w., und eben so werden, bei solcher gleichschwebenden Stimmung, auch alle übrigen Intervalle derselben Art ganz genau gleich groß, also z. B. alle große Quinten gleich rein, und gleich unrein sein, ebenso alle große oder kleine Terzen, Quartan, Sexten, u. s. w. — Bei der ungleichschwebenden Temperatur hingegen ist der Unterschied eines jeden der zwölf Töne zum nachfolgenden nicht überall gleich, sondern es findet, unter Tonentfernungen derselben Art, eine größere oder geringere Ungleichheit statt.

#### §. 298.

Und zwar kann diese Ungleichheit selbst wieder auf verschiedene Art statt finden. Die Begünstigung einer oder mehrer Tonarten vor andern kann nämlich bald beträchtlicher, bald



geringer sein, bald zu Gunsten nur einer einzigen, oder nur Weniger, auf Kosten aller übrigen, bald zu Gunsten der Mehrheit, auf Kosten einiger wenigen. Man sieht, daßs hiernach eine Menge verschiedner Unterarten von ungleichschwebenden Temperaturen denkbar sind.

#### §. 299.

Viele Theoristen schreiben und streiten sehr gelehrt und heftig, welche Temperatur die vorzüglichere sei, die gleichschwebende, oder die, so, oder anders ungleichschwebende. Der eine findet nur die Eine gut, und die übrigen unerträglich; der Andre hingegen erklärt eine ganz andre für die einzig wahre, jene erste aber, so wie alle übrigen, für abscheulich und unausstehlich.

Wir wollen hier den Streit dahin gestellt lassen, und nur sagen, daßs unsre Tasteninstrumente ungleichschwebend gestimmt werden, und zwar so, daßs die wenigst transponirten und darum auch mehr gebräuchlichen Tonarten der Reinheit näher gehalten werden, als die mehr transponirten, mehr chromatischen. (§. 220.)

#### §. 300.

Die, auf solche Art, den chromatischen Tonarten zu Theil werdende gröfsere Abweichung von völliger Reinheit, welche Abweichung aber darum noch keine wirkliche Unreinheit ist, giebt diesen Tonarten etwas gewissermafsen Fremdklingendes, und dadurch wird die gröfsere oder geringere Unreinheit dieser oder jener, mehr oder weniger transponirten Tonart, eben eine Quelle charakteristischer Verschiedenheit; oder mit andern Worten: dar-



aus, daß jede unsrer 24 Tonarten auf eine andre Art, von der idealen Reinheit abweicht, jede auf eine andere Art temperirt ist, erwächst einer jeden derselben eine eigenthümliche charakterische Verschiedenheit, die sich jedoch besser empfinden, als mit Worten beschreiben, am wenigsten aber genau bestimmen läßt.

§. 301.

Dieses Letztere ist um so weniger möglich, da die verschiednen Instrumente, ihrer Einrichtung und Beschaffenheit nach, gar nicht fähig sind, in einerlei Temperatur, d. h. so gestimmt zu werden, daß in einer und derselben Tonart alle Arten von Instrumenten nur in gleichem Grade, und nur auf dieselbe Art, von der völligen Reinheit abweichen. Ja, nicht einmal ist ein menschliches Gehör so vollkommen organisirt, daß es Einem Instrumente, z. B. einem Klaviere, jedesmal genau dieselbe Temperatur zu geben vermögte. Man gebe ihm aber welche man will, so werden nicht alle andre Instrumente darum grade dieselbe Temperatur annehmen. So z. B. die Bogeninstrumente, Violinen, Violen, u. s. w. Diese müßten zwar, ihrer Einrichtung zufolge, eigentlich nach jeder Temperatur spielen können; allein da ihre leeren Saiten in vollkommen reine Quintengestimmt werden, so passen die Töne dieser Saiten eigentlich in keine Temperatur; und da nun doch die übrigen Töne dieser Instrumente gegen die Töne der leeren Saiten möglichst in Verhältniß gebracht und abgeglichen werden müssen, so entsteht dadurch gleichsam nothwendig und also allem Hader der Theoristen über die beste Tempe-



ratur zu Trotz, für diese Art von Instrumenten wieder eine ganz eigne Temperatur. — Wieder andre Temperaturen fließen aus der Einrichtung der Blasinstrumente, und zwar aus der Natur jeder eigenen Gattung derselben, eine eigne. Kurz, die Temperatur keines der genannten Instrumente stimmt mit der aller andern überein, auf keinem ist diese oder jene Tonart genau auf dieselbe Art temperirt, wie auf jedem andern; sondern ihre verschiedenen Temperaturen haben nur soviel im Ganzen miteinander gemein, daß auf allen Instrumenten die gewöhnlicheren, weniger transponirten Tonarten, der normalen Reinheit überhaupt näher bleiben, als die mehr chromatischen; und zwar auch dies nur auf den genannten Instrumenten; indess andre, in allen Tonarten einerlei Temperatur, oder eigentlich gar keine, haben; und ebenso auch die Singstimme, welche, ihrer Natur nach, gar keiner Temperatur bedarf, aber sich mit in die der Instrumente zu schicken vermag.

Unter solchen Umständen sollte man wohl denken, eine Musik, auf so verschiedenartig temperirten Instrumenten vorgetragen, müsse nothwendig ganz abscheulich klingen; und man könne, z. B., schon nicht einmal eine Geige und ein Klavier zusammen hören, weil, wenn man etwa das  $\bar{a}$  der erstern nach dem  $\bar{a}$  des letztern gestimmt hat, das  $\bar{e}$  der esten, welches eine reine 'Quinte zu  $\bar{a}$  ist, gegen das schwebend gestimmte  $\bar{e}$  des Letztern, unerträglich distoniren müsse, eben so das  $\bar{a}$  und das  $g$  der erstern gegen das  $\bar{a}$  und das  $g$  des letztern. Ja, man wird sich noch mehr wundern, daß die Wirkung doch in der That



nicht so abscheulich ist, wenn man vielleicht schon in grundgelehrten Büchern gelesen hat, daß der Einklang gar keine Abweichung von der vollkommensten Reinheit ertrage, und bei ihm grade die geringsten Abweichungen am aller unerträglichsten seien. Allein die Erfahrung lehrt nun einmal das Gegentheil, sie lehrt, daß unser Gehör so überfein nicht ist, sondern im Zusammenhang und Verlauf einer Musik, auch unvollkommene Einklänge mit hin nimmt. Wie wär es auch sonst möglich, z. B. eine Sinfonie aufzuführen, ohne das ganze Orchester mit lauter ideal und normal vollkommenen Virtuosen, und eben solchen Instrumenten zu besetzen? — (Nicht unwahrscheinlich hängt das eben Gesagte gewissermaßen auch mit den Beobachtungen der Herren Ellicot und Breguet zusammen, wonach zwei Pendel, deren Schwingungen nur sehr wenig verschieden sind, in der Art aufeinander wirken, daß beide einen gleichförmigen Gang annehmen. (S. Gilbert Annal. B. 57, 1817, 4tes St. S. 231 u. f.), womit, nach Chladni, auch das übereinstimmt, daß etwas unreine Zusammenklänge, bei dem weiteren Fortgange des Schalles durch die Luft, sich so sehr gegeneinander ausgleichen, daß, in beträchtlicher Entfernung, die Unreinheit zuweilen ganz verschwindet; welches man namentlich beim Anhören von Nachtmusiken aus der Ferne, nicht selten zu beobachten Gelegenheit hat.)

## §. 302.

Auf diese Art wird die Temperatur unsers Tonsystems, und zwar grade die ungleiche, ja, selbst auf verschiednen Gattungen von Instrumenten verschiedenartig ungleiche Schwe-



bung, statt ein Hindernis zu sein, vielmehr zufällig die Quelle eines Reichthums an verschiedenartigen Charakteren der Tonarten.

---

## B.) Klangfarbe.

### §. 303.

Der zweite Umstand welcher ebenfalls, wenn gleich nur zufällig, eine charakterische Verschiedenheit der Tonarten zur Folge hat, beruht darauf, daß gewisse Töne mancher Instrumente eine verschiedene Art von Klang, ein verschiedenes Timbre, eine verschiedene Tonfarbe haben, und also denen Tonarten, in welchen mehrere Töne dieser, oder jener Tonfarbe vorkommen, diesen, oder jenen Charakter mittheilen. Dies ist sowohl bei Saiten- und Bogen-, als bei Blasinstrumenten der Fall.

Was die Erstern, Violinen, Violen, u. s. w. betrifft, so klingen sie anders in denen Tonarten, worin die Töne häufig vorkommen, in welche die Saiten dieser Instrumente gestimmt sind, als in denen, wo diese Töne leiterfremd sind, und also nur seltener vorkommen, die vorkommenden aber alle, oder fast alle, durch Aufsetzen der Finger gegriffen werden müssen. So kann z. B. die Violine, deren Saiten in die Töne  $g$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{a}$  und  $\bar{e}$  gestimmt sind, in den Tonarten  $\mathbb{C}$ ,  $\mathbb{F}$ ,  $\mathbb{G}$  und  $\mathbb{D}$ , alle vier leere Saiten häufig gebrauchen, weil alle vier Töne in diesen Tonarten leitereigen sind; in  $\mathbb{A}$  ist schon die  $g$ -Saite nicht mehr leitereigen, in  $\mathbb{E}$ -dur



auch die  $\bar{a}$ -Saite nicht; in Des-dur keine einzige; — in Es-dur ist nur die Terz der Tonika eine leere Saite (g,) alle andere Töne aber müssen gegriffen werden; in E-dur hingegen ist nur die Tonika selber und deren Quarte ( $\bar{e}$  und  $\bar{a}$ ) eine leere Saite; in As kommt nur eine einzige vor, nämlich die tiefe g-Saite, welche hier das Subsemitonium ist; in E sind es die beiden höchsten Saiten, welche den ersten und vierten Ton der Tonleiter,  $\bar{e}$  und  $\bar{a}$ , angeben, u. s. w. Da nun der Ton der leeren Saiten allemal eine andre Präge oder Klangfarbe (Timbre) hat, als ein, durch Aufdrücken des Fingers gegriffener, jener weit heller und schärfer klingt, dieser hingegen dumpfer und weicher, so entsteht durch diese, und noch manche andere ähnliche kleine Zufälligkeiten, und durch die vielfältigen Combinationen derselben, eine weitere, zwar nicht wesentliche, aber immer charakterische Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit einer jeden Tonart von jeder andern.

Auch auf den Blasinstrumenten sind nicht alle Töne einander an Klang und Tonfarbe ähnlich, aus welchen Ungleichheiten wieder andere charakterische Eigenthümlichkeiten einer Tonart vor der andern, entspringen. Sodann tritt, bei einigen dieser Blasinstrumente, auch noch der weitere Umstand ein, daß sie zu gewissen Tonarten höhere, und zu anderen tiefere Toneinsätze gebrauchen, wie z. B. das Horn, die Trompete, und zum Theil auch das Klarinett, und daß durch jene ihr Klang schärfer und schreiender, durch tiefere aber voller, weicher und dumpfer wird. Aus diesem Grund erscheint z. B. ein und dasselbe Ton-



stück, erst auf C-Hörnern, und dann auf F-Hörnern geblasen, im letzten Fall nicht blos um drei Stufen höher; sondern, weil die hohen F-Hörner auch eine hellere und derbere Art von Klang haben, als die dumpferen, tieferen C-Hörner, so wird das Tonstück auf jenen auch weit heller und derber klingen, als in C-dur geklungen.

## §. 304.

Dabei wird man aber, eben aus der Natur des zufälligen Verschiedenheitsgrundes, auch leicht abnehmen, daß der Charakter, welchen diese oder jene Tonart, durch die eigenthümliche Beschaffenheit der Blasinstrumente, annimmt, auch wohl grade der entgegengesetzte von dem sein kann, welchen ihr die Beschaffenheit der Saiteninstrumente verleiht. So klingen z. B. die Saiteninstrumente in D heller und schärfer, als in Es, die Es-Hörner und Es-Trompeten aber heller und schärfer, als die D-Hörner und D-Trompeten; durch welche verschiedenen Mischungen denn die Charakteristik der Tonarten noch mannfaltiger individualisirt wird.

## §. 305.

Man sieht leicht, wie, durch so verschiedenartige Zufälligkeiten der ersten (§. 294.) und zweiten (§. 303.) Art, und durch die, so verschiedentlich, bei dieser oder jener Tonart, zusammentreffenden Mischungen derselben, eine gewisse charakterische Verschiedenheit einer jeden Tonart entstehen muß.

Diese Eigenthümlichkeit jeder einzelnen Tonart besonders zu beschreiben, alle bei je-



der derselben zusammentreffende Eigenthümlichkeiten anzuführen und zu erklären, würde indessen zu unnützer Weitläufigkeit führen, zumal jeder Musiker den Charakter der verschiedenen Tonarten schon aus der Erfahrung kennt, und besser fühlt, als sich etwas dieser Art durch Worte beschreiben läßt. Um sich darüber einige Rechenschaft geben zu können, wird das hier Gesagte genügen, zumal Dem, der mit der Beschaffenheit der verschiedenen Instrumente bekannt ist. Wer aber diese noch nicht kennt, der wird sich diese Bekanntschaft ja doch noch verschaffen müssen, indem er sonst, theils auch die ausführlichste Erklärung doch nicht zu verstehen, theils auch überhaupt nie etwas für Instrumente mit guter Wirkung zu setzen vermögte. Eine systematische und erschöpfende Anleitung zur Erkenntnis der Natur und Beschaffenheit jedes Instrumentes, wird die, Seite 127 erwähnte Lehre von der Benutzung der materiellen Kunstmittel gewähren, welche im Verfolge dieser Theorie erscheinen soll, und wovon einige Bruchstücke in mehreren Blättern der Leipziger allgem. mus. Ztg. v. 1816 und 1817 abgedruckt sind, wiewol, durch unglücklichen Zufall beim Abdruck, in sehr zerrißnem Zusammenhang, und mit Auslassung grade der wesentlichsten Kapitel.

---

XII.) *Kennzeichen, aus welchem Ton ein Musikstück geht.*

§. 306.

Hier, am Ende der Betrachtung sämtlicher Tonarten, ergiebt sich natürlich die Fra-



ge: woran denn zu erkennen sei, aus welcher Tonart dieses oder jenes Tonstück, oder diese oder jene Stelle derselben gehe?

Die Antwort auf diese Frage, welche sich nicht mit wenigen Worten abfertigen läßt, werden wir im folgenden Buche finden, welches sich in gewissem Sinne ganz mit derselben beschäftigt: namentlich in der Lehre von der Bestimmtheit des Sitzes der Harmonieen durch Verbindung unter einander, von den Ausweichungen, und von der modulatorischen Einrichtung der Tonstücke überhaupt.

§. 307.

Mancher Leser erinnert sich vielleicht, von seinem Musikmeister mehrmal gehört, wo nicht gar selbst in renommirten Lehrbüchern gelesen zu haben: um zu erkennen aus welchem Ton ein Stück gehe, dürfe man nur auf die Vorzeichnung, und dann auf die letzte Note, höchstens auch noch auf den letzten Akkord des Stückes, sehen. Leicht und kurz wär ein solches Hausmittelchen allerdings; aber dafür ist es auch so unwahr, trüglich und unzureichend, wie alle seines gleichen. Wir können dieses theils schon jetzt, durch bloßen Rückblick auf §. 239., §. 237. flg. einsehen, theils werden wir es in der Folge, an den oben angeführten Orten, noch näher einsehen lernen.

ANMERKUNG.

Es bedarf wohl kaum einer Anmerkung, um das im obigen § Gesagte zu begründen.

Was zuerst die Vorzeichnung angeht, so kann man ja fürs Erste bekanntlich jede Tonart bei jeder beliebigen, und



auch wohl ohne alle Vorzeichnung, schreiben. (§. 239.) Zweitens, kann die Regel noch weniger zur Erkenntnis der Tonart jedes einzelnen Perioden, jeder einzelnen Phrase in der Mitte eines Tonstückes, dienen, weil man nicht bei jeder, mitten in einem Tonstück geschehenden Ausweichung, die Vorzeichnung ändert. (§. 239.) Drittens ist das besagte Kennzeichen insbesondere bei der gemeinüblichen Art, wie man für Molltonleitern vorzeichnen pflegt, (§. 237.) noch doppelt unzuverlässig.

Eben so trüglich ist das Kennzeichen der letzten Note und Harmonie. Denn erstens endet bei Weitem nicht jedes Tonstück mit der tonischen Harmonie. Viele Tonstücke enden ohne tonischen Schluss, andre schliessen mit einem förmlichen Schlussfall, aber auf einer Harmonie welche gar nicht die tonische des ganzen Stückes war, z. B. Stücke aus weichen Tonarten mit dem tonischen harten Dreiklang; von welchem allen wir häufige Beispiele in der Lehre von der modulatorischen Einrichtung eines Tonstückes im Ganzen, finden werden. Noch weniger trifft es, zweitens, immer zu, daß am Ende eines Tonstückes die tonische Note grade zu oberst, oder auch nur immer im Basse läge; fast jedes Bicinium giebt ein Beispiel des Gegentheils. Drittens aber verläßt uns dieses Kennzeichen alsdann auch gänzlich, wenn wir daran erkennen wollen, aus welchem Tone dieser oder jener einzelne Takt oder Theil eines Tonstückes gehe.



Also abermal ein einseitig wahrer, d. h. ein, zwar in vielen Fällen zutreffender Lehrsatz, der auch, wenn man ihn bloß «für einen in vielen Fällen zutreffenden, aber nicht überall Ausreichenden» ausgabe, immerhin mitgehn könnte, (indem er auf diese Art zwar kein allgemeines, folglich kein wahres Kennzeichen sein, also nichts helfen, aber doch auch den Kunstjünger nicht betrügen, also doch auch nichts schaden würde,) der aber, als allgemeines Kennzeichen ausgebaut, nicht bloß untauglich, sondern unwahr und trüglich ist.

Schon der alte J. B. Doni (*Dell' inutile osservanza dei Tuoni hodierni*, p. 237) sagt über dieses Kennzeichen, ziemlich humoristisch, aber jedenfalls sehr wahr: «Or questa si ch' è una delle più strane cose del mondo, e proprio come dire, che, per discernere un Leone da un Cavallo, bisogna guardargli la coda; che se al povero animale sarà stata tagliata, non si potrà conoscere di qual specie sia. E se in una modulazione mancherà l'ultima nota, non si potrà discernere in qual modo è composta.»

---

### XIII. ) *Antike, Griechische, oder Kirchentonarten.*

#### §. 308.

Wir haben bisher nur zwei wirklich verschiedene Tonarten kennen gelernt: harte



und weiche. Eigentlich sind auch, wenigstens für unsre heutigen Ohren, nur diese zwei geniesbar. Indessen versichern uns musikalische Alterthumskenner, die alten Griechen (von deren Musik man nur freilich nichts mehr weis) hätten nicht, wie wir, blos zwei, sondern sechs, oder gewissermaßen zwölf, wo nicht gar noch mehr, wesentlich verschiedene Tonarten gehabt. Sie finden in unsern alten Kirchenmelodien noch deutliche Ueberbleibsel jener Tonarten, und in denselben eine Würde, eine Kraft, welche in unserer heutigen Musik durchaus unerreichbar sei, u. s. w.

Wir wollen suchen, uns möglichst klar zu machen, was man unter diesen sogenannten alten Tonarten zu verstehen pflegt. Ein Gegenstand welcher übrigens, wie wir alsbald sehen werden, eigentlich keinen Theil unserer Theorie der Tonsetzkunst ausmacht, sondern hier gleichsam nur erzählend berührt wird; und wer also dieses Kapitel nicht etwa blos darum lesen will, um sich einen Begriff von dem vielbesprochenen Gegenstande zu verschaffen, der mag es, ohne den geringsten Nachtheil des Zusammenhanges, getrost überschlagen.

### §. 309.

Die Gelehrten sagen uns, wiewohl mit unvergleichlich mehr gelehrter Unverständlichkeit, als ich hier wiederzugeben vermag, über diesen Gegenstand folgendes:

Die Griechen hatten folgende, wesentlich von einander verschiedene Tonarten oder Leitern:

1.) Eine, welche lautete wie unsre harte Tonleiter, worin also die großen und kleinen



Stufen eben so vertheilt waren, wie in unsern Durtonleitern. Z. B.

c d e f g a h  $\bar{c}$

oder

d e fis g a h  $\bar{c}is$   $\bar{d}$

u. s. w. Diese hiefs die jonische Tonart.

2.) Eine andre Tonart hiefs die Dorische. In dieser war die Stufe

vom ersten zum zweiten Tone grofs,

— 2ten — 3ten — klein,

— 3 - — 4 - — grofs,

— 4 - — 5 - — grofs,

— 5 - — 6 - — grofs,

— 6 - — 7 - — klein,

— 7 - — 8 - — grofs,

etwa wie

d e f g a h  $\bar{c}$   $\bar{d}$

oder

e fis g a h  $\bar{c}is$   $\bar{d}$   $\bar{e}$

u. s. w. — Die Dorische Tonleiter war demnach von ersten der Stufe bis zur fünften wie eine Molltonleiter, von da an aber sehr verschieden, nämlich die Stufe vom fünften zum 6ten Tone grofs, vom 6ten zum 7ten klein, vom 7ten zum 8ten grofs; oder, kürzer ausgedrückt, sie war eine Tonreihe, wie eine Durtonleiter von der zweiten Leiterstufe angefangen.

3.) Wieder eine andre Tonart, die Phrygische genannt, sah folgendermassen aus:

e f g a h  $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$

~~~~~

klein, grofs, grofs, grofs, klein, grofs, grofs

oder

c des es f g as b c

u. s. w.; also wie unsre Durtonleiter, wenn man sie von der dritten Leiterstufe anfienge.

4.) Die Lydische Tonart war wie unsre Durtonleiter, von der vierten Stufe angefangen, z. B.

f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$

oder

c d e fis g a h $\bar{c}$

u. s. w. —

5.) Die Mixolydische war wie unsre Durtonleiter, wenn man sie von der fünften Stufe anfienge, z. B.

g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$

oder

e d e f g a b $\bar{c}$

u. s. w.

6.) Die Aeolische, wie z. B.

a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$

oder

c d es f a as b $\bar{c}$

u. s. w. — und

7.) Nach Vogler, die Mixophrygische, wie

h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$

oder

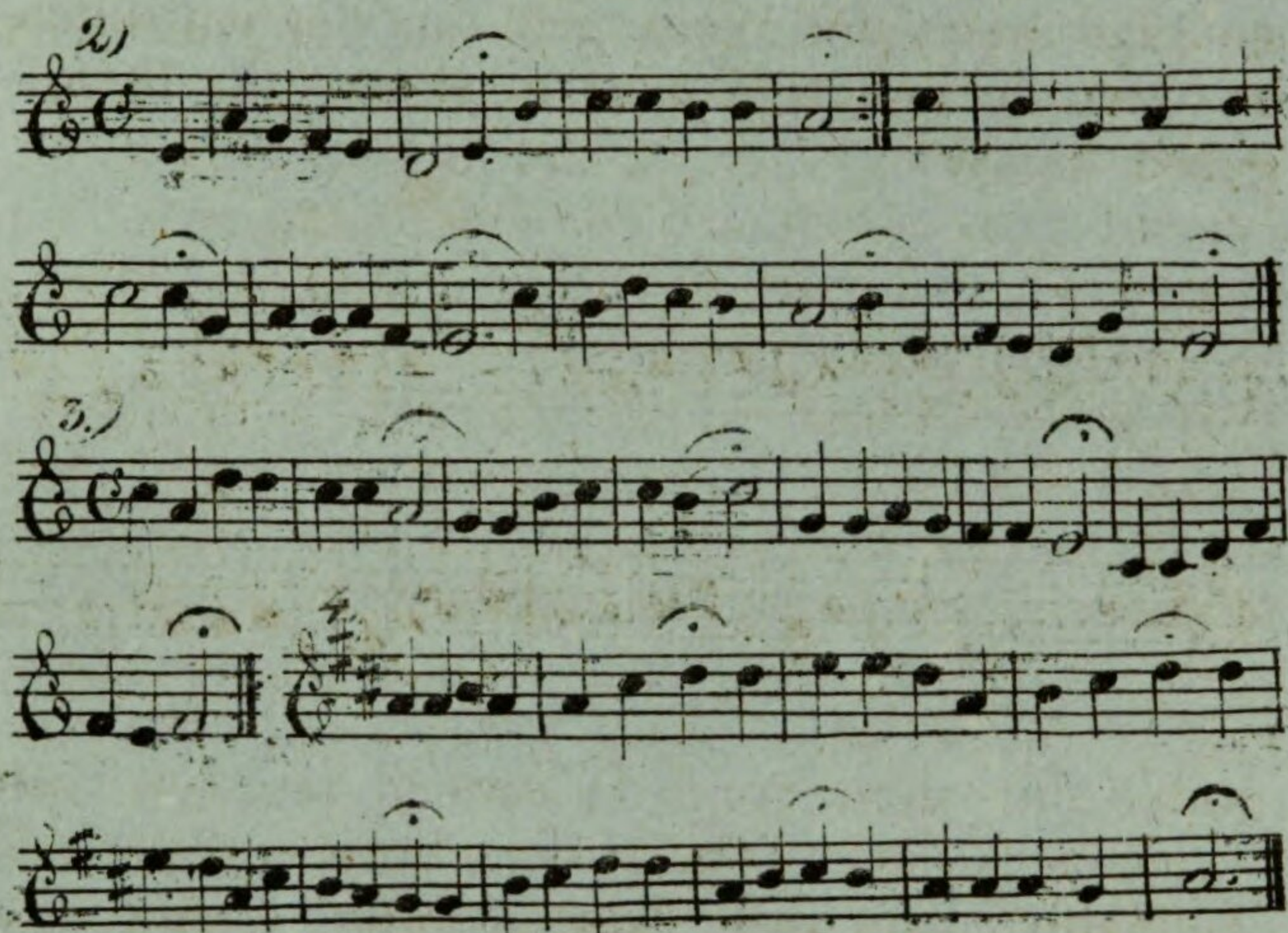
c des es f ges as b $\bar{c}$

u. s. w.

§. 309.

Um nun zu erkennen, aus welchem Ton eine griechische Weise geht, muß man wissen, daß allemal die letzte Note der Weise als

vom dritten Ton e angefangen. — Ziff. 3 hingegen ist wie in C vom Ton f angefangen, also lydisch, und Ziff. 4 wie in D -dur von a angefangen, oder, was dasselbe ist, wie in C -dur von g angefangen, also mixolydisch, nur transponirt.



Auf die nämliche Art wird man auch eine aeolische, eine mixophrygische, und eine jonische Weise erkennen.

§. 310.

Dabei ist aber noch weiter zu unterscheiden, ob die Töne, aus welchen die Weise besteht, mehr im Umfange vom Haupttone bis zu dessen Oktave liegen, oder mehr vom fünften Ton bis zu dessen Oktave. Im ersten Falle nennt man die Weise authentisch; im andern aber plagalisch, und es wird dem Namen der Ton-

art der Beisatz ὑπο- (Hypo-) angehängt. Z. B. die Töne der obigen Ziff. 1, worin der Ton d Hauptton ist, liegen, wenn auch nicht alle, doch bei weitem größtentheils, zwischen $\bar{a}$, und $\bar{a}$, also zwischen dem Hauptton und seiner Oktave; die Weise ist also authentisch dorisch. Eben so ist der phrygische Gesang Ziff. 2 authentisch, weil er sich hauptsächlich im Umfang zwischen e und $\bar{e}$ aufhält. Hingegen die Weise Ziff. 3, deren Hauptton f ist, besteht aus Tönen, welche alle, nicht zwischen $\bar{f}$ und $\bar{f}$, sondern zwischen $\bar{e}$ und $\bar{e}$ liegen; sie ist demnach plagalisch-lydisch oder hypolydisch. Eben so ist Ziffer 4 plagalisch-mixolydisch, oder hypomixolydisch. Auf gleiche Art wird man auch finden, was eine hypojonische, eine hypodorische, hypophrygische, hypoeolische, oder eine hypomixophrygische Weise sei.

§. 311.

So waren, nach dem Zeugnis wenigstens des größten Theils unsrer Schriftsteller, die sogenannten griechischen Tonarten beschaffen; wiewohl einige andre Schriftsteller uns dieselben wieder ganz anders beschreiben. M. s. D. Forkels Geschichte der Musik, I. §. 99-177.

Das Erste, was, bei solcher Betrachtung dieser sogenannten Tonarten, wohl einem jeden schon befiel, ist: daß sie ganz und gar das nicht sind, was wir „Tonart“ nennen, (denn wir bestimmen eine Tonart nicht nach einer Weise,) und die griechischen Tonleitern nicht das, was uns eine Tonleiter ist. Eine Tonleiter in un-

serm Sinne ist die Gesammtheit der Töne, aus welchen die, zur Familie einer tonischen Harmonie gehörenden, einer Tonart eigenen Harmonieen bestehen; eine griechische Tonleiter aber sind die Töne, welche in einer Weise vorkommen. Jene sind das Resultat der Analyse der Grundharmonieen; diese der Melodie.

§. 312.

Was aber den vielgerühmten, erstaunlichen und unerreichbaren Werth und Vorzug dieser Tonarten, vor unsern Dur- und Molltonarten angeht, so klingen, wenn wir unsre Ohren fragen, solche Tonstücke, wie die oben angeführten, freilich etwas wunderlich, und ein Ungelehrter, der es nicht besser gelernt hat, mögte dergleichen Gesänge, deren Griechheit übrigens von den Gelehrten anerkannt wird, leicht für Erzeugnisse eines Zeitalters erkennen, wo die Tonkunst noch in der Wiege lag, und sich in ihren ersten rohesten Versuchen äußerte, welche denn auch nur ein musikalisch noch ganz ungebildetes Volk, (ein Volk, bei welchem z. B. die Musikdirektoren ihre Füße mit eisernen Sohlen bewaffneten, um nur den Takt laut genug stampfen zu können, und beide Hände mit Austerschalen, oder hohlen Becken, um sie nach dem Takte schallend zusammen zu klappen, u. dgl. —) leicht befriedigen, vergnügen, und, bei seiner nationellen Reizbarkeit und Beweglichkeit, wohl gar begeistern konnten.

Dagegen versichern uns aber nicht allein hoch- und tiefgelehrte musikalische Alterthüm-

ler, und zum Theil auch treffliche praktische Tonsetzer unsrer Zeit: wenn unsre Ohren die Vortrefflichkeit solcher Weisen nicht zu fassen vermögten, so liege der Grund davon einzig in der Verwöhnung und Verderbtheit unsers Gehörs durch unsere elenden, modernen Dur- und Molltonarten. Die Alten seien ja doch ganz andre Leute gewesen, als wird Junge, und was jene ehemals begeistert habe, sei nur zu sublim für unsre profanen Ohren.

§. 313.

Ich will es nur bekennen, daß ich zu den Ungelehrten gehöre, welche den blinden Glauben an die Herrlichkeit und Vorzüglichkeit solcher Musik, vor Allem, was heut zu Tage wir Musik nennen, noch nicht haben erlernen können. Aber freilich gedenke ich nicht, hier eine Kontroverse über diesen Gegenstand zu schreiben, um so weniger, da Forkel (a. a. O. besonders §. 174: flgg.) diesen Gegenstand so vollständig beleuchtet hat, daß kaum mehr etwas weiter zu sagen übrig bleibt. Auch in der Leipziger all. Mus. Ztg. 1821, N.^o 26, ist dasselbe Urtheil äußerst treffend von Fr. Rochlitz ausgesprochen und wohlbegründet. Nur mit Wenigem also wollen wir die Wahrheit, welche jene Männer so trefflich von der historischen Seite beurkundet haben, hier auch von der artistischen Seite, noch etwas näher, unbefangen betrachten, wollen uns keinen Zwang anthun, Tonstücke wie die oben angeführten, oder wie die von Forkel §. 166 flgg. gelieferten, oder wie andere derselben Gattung, unsern Ohren zu Trotz, herrlich und köstlich zu finden, sondern wollen das Herz ha-

ben, es zu gestehen, dafs sie uns, so wie sie hier und dort stehen, ungeniesbar und unmusikalisch klingen.

Ich sage: so wie sie da stehen, also ohne harmonische Begleitung abgesungen, wie sie denn auch gesungen zu werden, ursprünglich bestimmt waren, und von ihren Urhebern gesungen wurden; also ohne Zuthat von unsrer heutigen Musik. Man wende daher nicht ein, dafs solche Gesänge, mit kunstreicher harmonischer Begleitung, z. B. von einem Vogler, Rinck, oder Bach, auf der Orgel vorgetragen, oder etwa, nach solcher Bearbeitung, von einem wohlbesetzten Sängerkhore gesungen, in der That ganz schön klingen: denn da jede solche Weise eben dadurch, dafs man sie zur Theilnehmerin an einem harmonischen Gewebe macht, aufhört, griechische Musik zu sein, so braucht es ja, um unser obiges Urtheil zu bestätigen, nichts weiter, als eben die Bemerkung, dafs grade nur die Harmonie, also eine, der griechischen Musik ganz fremde Zuthat, durch deren Beitritt das sogenannte griechische Tonstück eben aufhört, antike Musik zu sein, dasselbe geniesbar macht.

Denn, bei aller Achtung gegen jene Männer, kommt es einem denn doch ganz wunderbarlich vor, wenn man sie behaupten hört, sie begleiteten diese Gesänge mit Harmonieen auf griechische Manier, indefs doch fast kein Mensch mehr zweifelt, dafs die Griechen das, was wir Harmonie nennen, gar nicht kannten, und folglich solche Gesänge ja gar nicht harmonisch begleiteten.

§. 314.

Und wenn man es untersucht, worin denn die griechische Manier besteht, und die harmonischen Bearbeitungen solcher Gesänge von den anerkanntesten Kennern der alten Tonarten, Seb. Bach, Vogler, u. A. durchsucht, so läuft es am Ende darauf hinaus, daß man ein solches Stück mit dem harten oder weichen Dreiklang auf dem Tone, der der letzte Ton der Weise ist, endet, und wo möglich auch damit anfängt, und also z. B. die obige Weise, Ziff. 2, S. 323, so schließt, als ob sie aus $\mathcal{C}$ -dur gieng, oder die, ebendasselbst mit Ziff. 4, bezeichnete, wenigstens mit dem $\mathcal{A}$ -Akkord;

Ziff. 2. *Ziff. 4.*

Vogler *Vogler*

(wiewohl auch dies nicht allemal; man sehe z. B. Grauns berühmte gewordene Bearbeitung eben des angeführten Chorals Ziff. 2, in seiner Passion, und eine von mehreren Bachschen Bearbeitungen ebendesselben, welche beide mit der $\mathcal{C}$ -Harmonie schließen,) übrigens, wie man sieht, sowohl dabei, als auch im Verlaufe des ganzen Stückes, keineswegs bloß solche Akkorde gebraucht, deren Töne in der phrygischen oder lydischen sogenannten Tonleiter liegen. —

Nun ist zwar freilich noch keinem Menschen eingefallen, zu glauben, solche Gesän-

ge seien bei den Griechen auf solche Art harmonisch begleitet worden. — Was hat es aber alsdann für einen Sinn, wenn man solcher Ausstattung einer sogenannten griechischen Weise durch heutige Harmonik, den Namen einer griechischen Behandlung des Tonstückes beilegt? Eine harmonisch behandelte griechische Weise ist anders nichts, als ein Stück heutiger Musik, in dessen harmonisches Stimmengewebe die Töne einer griechischen Weise als einzelner Faden mit eingewirkt sind, dessen Ganzes aber darum eben so wenig mehr antik ist, als ein moderner Kopfputz, in welchen etwa eine griechische Haarlocke eingeflochten würde, eine griechische Frisur wäre.

§. 315.

Uebrigens ist dieses musivische Einfalsen, dieses Einflechten so ungeberdiger Weisen in ein Gewebe heutiger Harmonieen, nicht immer ein ganz einfaches Geschäft. Denn einestheils widerstreben dieselben, wie wir gefunden haben, nicht selten, schon an und für sich, einigermaßen unserm natürlichen Gehör, und wollen daher auch in eine Harmonieenreihe heutiger Art nicht recht passen; um daher solche störrige und ungeschlachte Fäden in ein harmonisches Gewebe zu verflechten, sieht man sich vielfältig genöthigt, dem Harmoniegewebe bald diese, bald jene ungewöhnliche Wendung zu geben, und überhaupt tausenderlei harmonische Künste anzubringen, um die harte und herbe Kost unsern Ohren doch geniesbar zu machen. Anderntheils aber ist eben solcher Aufwand von ungewöhnlichen

Wendungen oft auch blos dazu nöthig, um einer solchen Weise, welche sonst, an und für sich betrachtet, unsern Ohren keineswegs befremdend erscheinen würde, das zu geben, was man griechische Behandlung (§. 314.) nennt. Ein Beispiel giebt eben wieder die, auf Seite 323 angeführte Melodie Ziff. 2, welche, wenn man ihr erlauben wollte, aus $\mathcal{C}$ -dur zu gehen, ganz natürlich dahinzöge, und niemanden auffallen würde, aber eine ganz befremdende Miene annimmt, wenn man sie, wie in dem, auf Seite 328 angeführten Beispiele Ziff. 2, nöthigt, mit der $\mathcal{E}$ -Harmonie zu schliessen, um nun griechisch und phrygisch zu heißen.

§. 316.

Eben diese öfter vorkommenden ungewöhnlichen harmonischen Wendungen sind es übrigens hauptsächlich, welche, in Verbindung mit der feierlich langsamen Bewegung des Choralgesanges an sich, mit der Einfachheit des Vortrags, mit den daran geknüpften religiösen Gefühl, mit dem frommen Respekt vor dem grauen Alterthum, und so mancher sonstigen ehrwürdigen Nebenidee und Reminiscenz, solchen Musikstücken einen eignen Reiz, und einen anziehenden, gleichsam mystischen Anstrich von Feierlichkeit und Heiligkeit geben. Und wenn man also findet, daß ein, nach einer sogenannten antiken Weise, aber mit harmonischer Bearbeitung gespielter, oder abgesungener Choral eine ganz eigne Wirkung thut, die man bei Gesängen andrer Art gewöhnlich nicht findet, so liegt der Grund davon, wie man sieht, keineswegs in dem selbständigen Werth der antiken Weise, sondern vielmehr grade in dem, was an dem

Tonstücke nicht antik ist, in der harmonischen Begleitung, welche insbesondere in dem, sich freiwillig aufgelegten Zwange, Veranlassung findet, ihre ungewöhnlicheren Seiten hervorzukehren, und tieferliegende Züge zu entfalten.

§. 317.

Unsere Kunst ist es also, welche die sogenannten antiken Weisen geniesbar macht, unsre Musik ist es, welche in solchen Choralbearbeitungen gefällt. Nicht mehr ist z. B. eine, wie auf Seite 238 bearbeitete Choralmelodie eine phrygisches Tonstück, nicht dieser Schluss ein griechischer, phrygischer, sondern einer in C -dur, der, gleichwohl ungünstigen Melodie, durch künstliche Harmonieenwendung abgewonnen. Unten, bei der Lehre von der modulatorischen Anlage der Tonstücke im Ganzen, werden wir mehrere derartige Schlüsse angeführt, und nach den Grundsätzen unserer Tonkunst erklärt finden. All dieses ist das Werk unsrer Kunst, all dieses lehrt die Theorie unsrer Musik machen, und wir brauchen, um solche Weisen durch Harmonie, welche, wie gesagt, an sich selber ein Erzeugnis heutiger Art und Kunst ist, ausschmücken zu können, keineswegs eigne griechische Tonarten anzunehmen, welche dadurch ja vielmehr eben ausgelöscht werden, vielmehr bietet die Theorie unsrer Musik uns die Mittel dar, jede, sowohl moderne, als auch mehr oder weniger ungewöhnliche, sei es nun Griechische, sei es Chinesische, Kamtschadalische, Hottentotische, und wer weiß, was sonst noch für kanibalische Weisen, harmonisch zu begleiten; und wir brauchen also eben so wenig die sogenannten

griechischen Tonarten als eigene wirkliche Tonarten anzunehmen, als etwa Chinesische, Karaibische, u. s. w.; und eben darum auch in unsrer Theorie der Tonsetzkunst, keine eigne Theorie der gelehrtdunkeln griechischen Tonarten, aufzustellen.

Wohl ist die Kenntniss dieser alten sogenannten Tonarten für die Kunstgeschichte von Interesse, und auch einem praktischen Musiker steht es allerdings gar wohl an, wenn er von so hohen und geheimen Dingen auch eins mitzusprechen weis. Ja, einem, der davon nichts weis, kann sogar leicht das grofse Unglück begegnen, dafs er einmal einen sogenannten ächt griechischen Tonschluss macht, ohne zu wissen, wie die Alterthumskenner einen solchen Tonschluss auf griechisch nennen, oder dafs er, eben so unbewusst, vielleicht gar einmal zufällig ein ganzes Tonstück auf eine Art behandelt, welche ein musikalischer Antiquitätenkenner hernach für ächt griechisch erkennt. Ich selbst, z. B. habe wenigstens in dem Augenblick, als ich die Melodie zu Th. Körners „Morgenlied der Freien“ schrieb, wahrhaftig auch nicht von Ferne daran gedacht, dafs man dieselbe, bis auf den plagalischen Nachruf „Amen“, für ächt lydisch erkennen werde! — Man nenne sie aber lydisch, oder wie man sonst will; wenn sie nur gut ist.

§. 318.

Eben darum gehört aber die Lehre von den griechischen sogenannten Tonarten auch in die Kunstgeschichte, nicht aber macht sie einen integrierenden Theil einer Theorie der Tonsetzkunst aus; und es ist Pedanterei,

wenn die meisten Theoristen meinen, es gehöre ordentlich zum Decorum, in einem Lehrbuch der Tonsetzkunst, ja, sogar in bloßen leidigen Generalhaßschulen, eruditionis gratia, auch so Etwas von den Tonarten der Griechen, von griechischen Klanggeschlechtern, von Hypo- und Mixo-, von Proslambanomenos, Hypate hypaton, Peripate hypaton, etc. etc. etc. zu predigen, wo nicht gar, was freilich fast unvernünftig zu nennen ist, unsere Theorie der Tonsetzkunst auf sogenannte griechische Tonarten, als Grundlage, bauen zu wollen, und die griechischen Klanggeschlechter als Fundament und Urquell aller musikalischen Weisheit anzupreisen! Es gilt hievon ungefähr dasselbe, was ich oben, Seite 18, von der harmonischen Akustik gesagt, und überdies auch noch: daß wir überhaupt von Dingen, von denen wir, wie von der griechischen Musik, eigentlich so gar Nichts recht wissen, nicht so viel Aufhebens machen, und damit nicht vornehm und gelehrt thun sollten. — Anders denkt jedoch Herr von Driberg, Verfasser einer lesenswerthen Abhandlung: Die praktische Musik der Griechen, Berlin bei T. Trautwein, 1821, besonders Seite 101 — 104.



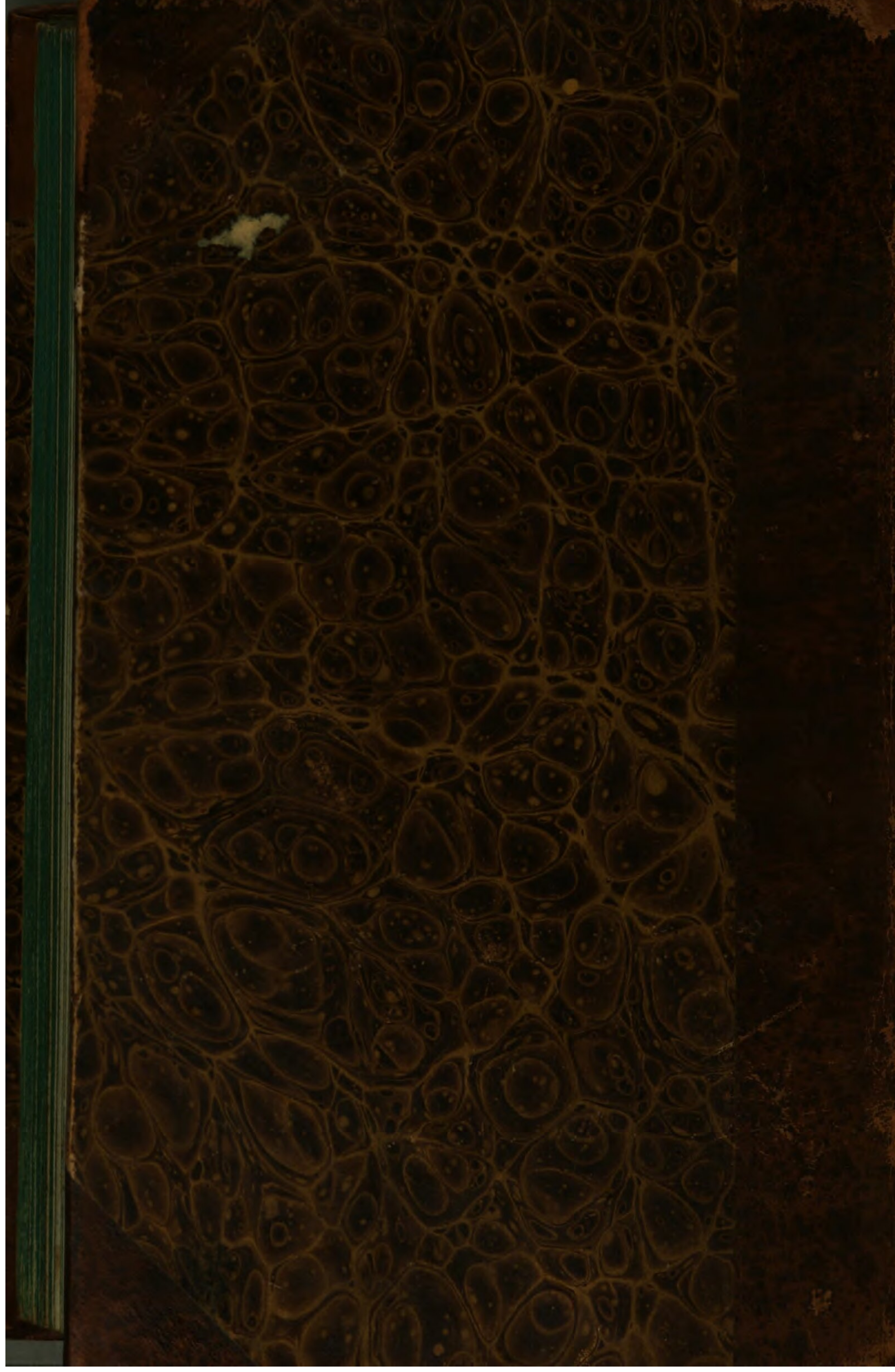
*Folgende Werke von Gottfried Weber sind
bei Verlegern Dieses zu haben.*

Sonata per il Pianoforte, (C dur.) Op. 15. Bonn, b. Simrock, 2 fr. 50 ct. — Zwölf vierstimmige Gesänge, f. Sopr. Alt, Ten. u. Bass, mit, oder ohne Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Augsb. b. Gombart, 3 Hefte, jedes 1 fl. 20 kr. — Zwölf Gesänge f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 17. Bonn, b. Simrock, vier Hefte, jedes 1 fr. 50 ct. — Te Deum Laudamus, (Es dur.) Op. 18. Text lateinisch u. deutsch. Offenb. b. André, Partitur u. Stimmen 6 fl. 30 kr. Part. allein 3 fl. Stimmen all. 4 fl. 30 kr. — Gesänge von Göthe, Jean Paul Fr. Richter, und A., f. 1 Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 19. Bonn, b. Simr. 1 fr. 50 ct. — Leier und Schwert, Gesänge f. 1. u. mehrere Singst. m. Guit. od. Pfte. Op. 21, Bonn u. Cöln, b. Simr. 4 Hefte, jedes 2 fr. — Geistliche Kinderlieder, nach Nägeli's zweistimmigen Weisen, mit figurirter Orgelbegl. Op. 22. Leipz. b. Hofmeister, 10 Gr. — Gesänge für tiefe Stimmen, m. Klav. oder Guit. Op. 23. Ebend. 18 Gr. — Requiem, (in f-moll) für Männerstimmen, Altviolen u. Bässe, Hörner, Pauke u. oblig. Orgel (od. statt der Orgel, 2 Clntt. u. 2 Fag.) Tromp. Pos. u. Contrafag. ad libt. Op. 24. Partitur mit Klavierausz. u. deutschem u. latein. Text, Offenb. b. André, 4 fl. 30 kr. — Dasselbe Werk für sechstimmigen Chor, u. grosses Orchester, Mainz, Hofmusikhandl. Mspt. 6 fl. — Lieder von Schiller, Göthe u. A. f. 1 Singst. m. Guit. oder Klav. Op. 25. Augsb. b. Gombart, 54 kr. — Trio No. 1. (in C-dur) f. Vlin. Vla. u. Vcell. Op. 26. Ebend. 1 fl. 48 kr. — Thema mit Var. f. Guit. u. Vcell. oder Flöte, (C-dur.) Op. 1. Leipz. Br. u. Härtel, 8 Gr. Mainz, Hofmus. Handl. 36 kr. — Missa No. 1. (F-dur,) oder fünf Hymnen, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, obl. Orgel (od. Blasinstrumente anstatt d. Orgel,) Tromp. u. P. ad lib. Op. 27. Text lat. u. deutsch. Mainz, Hofmus. Hdlg. Part. u. Clav. Ausz. 4 fl. Die angesetzten Stimmen 5 fl. 36 kr. — Missa No. 2. (G-dur,) oder fünf Hymnen, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, Oboen (od. Clntt.) Fag. Tromp. u. P., dann Flöten u. Pos. ad lib. Text lat. u. deutsch, Op. 28, Part. m. Klavierausz. u. ausges. Stimmen. Bonn u. Cöln, b. Simr. 11 fl. — Theorie der Tonsetzkunst, 1ter, 2ter u. 3ter Band, nebst Notenheft, 8. brochirt, Mainz Hofmusikhandl. 12 fl. 44 kr. — Ueber chronometrische Tempobezeichnung, nebst Nachschrift: Mälzl's Metronom überall umsonst zu haben. Ebend. 18 kr. — Liederkranz für 1 u. mehrere Singst. mit Guit. od. Pianof. Op. 31. Ebend. 1 u. 2tes Heft, enth. jedes 6 Lieder f. 1 Singst. 3tes Heft, enth. 6 mehrstimmige Lieder und Rundgesänge. Jedes Heft 1 fl. — Drei Ständchen f. 1 Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 32. Leipz. b. Peters. 8 Gr. — Gesänge f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Leipz. b. Peters. Op. 34. — Gesänge für 4 Männerstimmen, ohne Begl. Op. 35. Berlin, b. Schlesinger. 20 Gr. — Liebe, Lust und Leiden, in Liedern und Gesängen f. 1 Singst. m. Guit. od. Pfte. Op. 36, Mainz, b. Schott, 1 fl. 24 kr.

133

149

139



Weber, Gottfried,

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst zum Selbstunterricht mit
Anmerkungen für Gelehrtere

Bd.: 1

Mainz [u.a.] 1821

Mus.th. 3588 b-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599729-9